12214

Prof. univ. G. MACOVESCU

Introducere în ştiinţa literaturii

EDITURA DIDACTICĂ ŞI PEDAGOGICĂ
BUCUREŞTI — 1962

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
UNIVERSITATEA — BUCUREȘTI

Prof. univ. GEORGE MACOVESCU

Introducere în știința literaturii

Lucrare în colaborare
cu
lector Margareta Iordan

0 00000919394 BCU IAȘI

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ
București — 1962

Institutul Pedagogic
de 3 ani - Iași

PREFAȚA

Disciplina „Introducere în știința literaturii" corespunde necesității de a da studenților din anul I ai Facultății de filologie cunoștințele cerute de cercetarea fenomenului literar sub toate aspectele. Lucrarea de față își propune să ducă la sfîrșit această sarcină, fără a-și asuma și obligațiile „Teoriei literaturii", care va fi studiată în anul V.

În ce privește aspectele acestei discipline, care comportă încă discuții în rîndurile criticilor literari și ale esteticienilor, cursul nu intră în analiza detaliată a diverselor soluții și concluzii, exprimînd în general punctul de vedere al autorului.

Bibliografia nu are pretenția de a fi exhaustivă. Selecționată dintr-o culegere mult mai mare, ea servește cititorului drept mijloc de confruntare și de îmbogățire a celor cuprinse în paginile următoare. Pentru studenți, se întocmește anual o bibliografie restrînsă, pe capitole, sprijinită pe lucrările menționate aici, dar și pe documentele, studiile și articolele apărute între timp.

Mulțumesc tovarășului asistent Gheorghe Ciompec, care a redactat capitolul Tendențiozitatea literaturii. Spiritul de partid în literatură, *și tovarășului asistent Marin Buga, redactor al subcapitolului* Realismul.

G. M.

Mai 1962

INTRODUCERE

Omenirea trăieşte o epocă fără seamăn în istoria ei : epoca trecerii de la capitalism la socialism pe plan mondial. Socialismul, constituit într-un puternic sistem mondial, îşi demonstrează practic superioritatea sa. Societatea socialistă, visată de-a lungul veacurilor şi fundamentată teoretic de către Marx, Engels şi Lenin, se înalţă prin lupta a milioane de oameni pentru crearea bunurilor materiale şi spirituale, de care să se bucure toţi cei care muncesc.

În acest proces uriaş, răscolitor prin natura lui, se făureşte şi omul nou, complet diferit de cel vechi, căruia exploatarea milenară i-a săpat urme adînci în conştiinţă, în mentalitate, în simţire, în obiceiuri. Viaţa care se desfăşoară sub ochii noştri, în cadrul sistemului socialist, în patria noastră, confirmă tot mai puternic necesitatea apariţiei şi dezvoltării unui om nou, înzestrat cu calităţi deosebite. Determinat de noile condiţii economice şi sociale, deschizîndu-şi drumuri îndrăzneţe în cucerirea naturii, omul acesta vrea şi trebuie să cunoască mai mult, să înţeleagă mai profund fenomenele, să-şi îmbogăţească mai mult spiritul, să fie mai sensibil la frumuseţile vieţii, oferite de natură sau create de el însuşi.

Experienţa istorică, dar mai cu seamă experienţa ultimelor patru decenii de la Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie şi pînă astăzi, arată că în formarea omului intervin numeroşi factori, dintre care arta se detaşează prin extraordinara forţă de influenţare. În *Ordin de zi către armata artiştilor,* Vladimir Maiakovski scria în 1918 :

„Meargă buhul !
Împrăştie-se vestea !
Şi cu duhul putem doborî !
Mai sînt slove de foc ca acestea
(slove aspre) ca Şî şi ca Rî !

Cîte doi pui ostaşii ? Ce muncă
să le depeni vipuşti pîn' la toc !
Geaba dă stăpînirea poruncă !
Doar un marş îi urneşte din loc !“ [1]

[1] În romîneşte de Marcel Breslaşu.

Institutul Pedagogic

Arta are capacitatea excepţională de a pătrunde mai repede în conştiinţa oamenilor, de a o modela şi de a-i determina pe oameni să acţioneze. Generaţii după generaţii au şoptit :

„O rămîi, rămîi la mine,
Te iubesc atît de mult !
Ale tale doruri toate
Numai eu ştiu să le-ascult“ ;

sau au rostit cu obidă şi dispreţ :

„Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca, punînd mîna pe ei,
Să-i împarţi în două cete : în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni !“

pentru ca astăzi să spună „în gura mare“ :

„Eşti comunist, fii deci erou !
Răspunzi de fericirea lumii
Aici, pe suprafaţa humii,
În evul luminos şi nou“.

(Mihai Beniuc, *Inscripţie)*

Prins în mrejele unui roman, cititorul intră într-o lume necunoscută, trăieşte cu oameni întîlniţi acolo, îi iubeşte sau îi urăşte, le înţelege faptele sau le dezaprobă, îşi însuşeşte ideile sau le condamnă, îi imită sau se fereşte să-i copieze, îi poartă în el pînă la apusul zilelor lui sau îi uită după ce a întors ultima filă a cărţii. Răscolit pînă la aprinderea unor pasiuni nestăvilite sau calmat pînă la apatie, cititorul descoperă că acţionează în viaţă sub influenţa lumii fictive create de romancier.

Arta şi literatura intervin activ în formarea conştiinţei omului, şi în societatea socialistă această intervenţie capătă o confirmare de netăgăduit.

Dintre cele trei funcţii ale artei — de cunoaştere, de educaţie şi estetică — astăzi a căpătat o importanţă semnificativă funcţia de educaţie. Este de la sine înţeles că aceasta nu se poate exercita decît în concordanţă cu celelalte două, într-o unitate indestructibilă, toate contribuind, în fond, la educarea omului, dar se acordă o atenţie deosebită celei de-a doua funcţii. Legi obiective şi condiţii subiective, caracteristice perioadei istorice pe care o trăim, determină acest fenomen, căruia spiritul de partid manifestat în artă îi conferă durabilitate şi consecinţe pozitive.

În lumina acestei realităţi vor fi tratate problemele cursului de faţă.

*
* *

Fiecare ramură a artei, deci şi literatura, necesită studierea fenomenului de creaţie sub trei aspecte diferite : istoric, critic şi teoretic. Ca atare, orice fenomen literar oferă material de observaţie şi de analiză istoricului, criticului şi teoreticianului.

Arta are capacitatea excepţională de a pătrunde mai repede în conştiinţa oamenilor, de a o modela şi de a-i determina pe oameni să acţioneze. Generaţii după generaţii au şoptit :

„O rămîi, rămîi la mine,
Te iubesc atît de mult !
Ale tale doruri toate
Numai eu ştiu să le-ascult“ ;

sau au rostit cu obidă şi dispreţ :

„Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca, punînd mîna pe ei,
Să-i împarţi în două cete : în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni !“

pentru ca astăzi să spună „în gura mare“ :

„Eşti comunist, fii deci erou !
Răspunzi de fericirea lumii
Aici, pe suprafaţa humii,
In evul luminos şi nou“.

(Mihai Beniuc, *Inscripţie)*

Prins în mrejele unui roman, cititorul intră într-o lume necunoscută, trăieşte cu oameni întîlniţi acolo, îi iubeşte sau îi urăşte, le înţelege faptele sau le dezaprobă, îşi însuşeşte ideile sau le condamnă, îi imită sau se fereşte să-i copieze, îi poartă în el pînă la apusul zilelor lui sau îi uită după ce a întors ultima filă a cărţii. Răscolit pînă la aprinderea unor pasiuni nestăvilite sau calmat pînă la apatie, cititorul descoperă că acţionează în viaţă sub influenţa lumii fictive create de romancier.

Arta şi literatura intervin activ în formarea conştiinţei omului, şi în societatea socialistă această intervenţie capătă o confirmare de netăgăduit.

Dintre cele trei funcţii ale artei — de cunoaştere, de educaţie şi estetică — astăzi a căpătat o importanţă semnificativă funcţia de educaţie. Este de la sine înţeles că aceasta nu se poate exercita decît în concordanţă cu celelalte două, într-o unitate indestructibilă, toate contribuind, în fond, la educarea omului, dar se acordă o atenţie deosebită celei de-a doua funcţii. Legi obiective şi condiţii subiective, caracteristice perioadei istorice pe care o trăim, determină acest fenomen, căruia spiritul de partid manifestat în artă îi conferă durabilitate şi consecinţe pozitive.

În lumina acestei realităţi vor fi tratate problemele cursului de faţă.

*
* *

Fiecare ramură a artei, deci şi literatura, necesită studierea fenomenului de creaţie sub trei aspecte diferite : istoric, critic şi teoretic. Ca atare, orice fenomen literar oferă material de observaţie şi de analiză istoricului, criticului şi teoreticianului.

Istoria literaturii, constituită ca știință de sine stătătoare, studiază creația urmărind formarea istorică și evoluția literaturii unui popor sau a literaturii universale, formare și evoluție determinate de istoria societății. Ea are drept scop integrarea operelor într-o evoluție, preocupîndu-se concomitent de formarea și transformarea genurilor. În acest sens, istoria literaturii romîne urmărește dezvoltarea în timp a literaturii poporului nostru, pornind de la primele manifestări artistice considerate ca literatură scrisă.

Prin studierea științifică a istoriei literare sînt cunoscute marile figuri ale literaturii unui popor, se sesizează că fiecare mare personalitate literară este produsul unei epoci de creație înfloritoare, că apariția unui mare talent, ca Mihai Eminescu sau William Shakespeare, este pregătită de o întreagă pleiadă de creatori care nu-l egalează în valoare, dar fără a căror existență nu e posibilă apariția unui artist de geniu.

O istorie literară constituie oglinda valorilor literare aparținînd unui popor sau altul. Ea oferă spre studiu imaginea dezvoltării literare a unui popor și atestă existența acelui popor în istoria culturii umane prin manifestarea sa pe plan literar.

În stabilirea valorii creației literare, cuvîntul și-l spune *critica literară,* adică *aprecierea ideologică și estetică* a unei opere, apreciere făcută de pe pozițiile contemporaneității. Dezvoltarea luată de literatură în veacul trecut, agonia clasicismului, reușita spectaculoasă a romantismului, înflorirea și maturizarea realismului, apariția a numeroase curente contradictorii, toate acestea au impus crearea unei științe care să explice fenomenele literare și să facă aprecieri asupra valorii operelor.

Istoria criticii literare cunoaște numeroase principii de apreciere critică, acestea fiind determinate de orientarea generală asupra naturii și rolului creației artistice, orientare determinată la rîndul ei de poziția ideologică și politică a criticului. Un sistem estetic neștiințific deformează implicit caracterul principiilor de analiză critică, iar pe critic îl lipsește de posibilitatea unei ierarhizări reale a valorilor literare. Spre exemplu, criticii literari hegelieni și-au construit sistemul pe concepția că critica literară are drept scop traducerea ideilor exprimate într-o operă din limba artei în limba filozofiei, adică din limbajul imaginii artistice în limbajul noțiunii logice.

Critica marxist-leninistă este împotriva unui asemenea punct de vedere. Ea militează pentru descoperirea esenței ideologice a operei literare și, în același timp, pentru aprecierea valorii ei artistice, adică a trecerii conținutului în formă și a formei în conținut, pentru aprecierea estetică a imaginilor literare.

Deosebit de important este rolul criticii în stimularea creației contemporane, cît și în stimularea și formarea gustului cititorului. În acest sens este interesantă opinia criticului francez Sainte-Beuve (1804—1869): „Cred despre critică două lucruri, care par contradictorii și care nu sînt:

1) Criticul nu este decît un om care știe să citească și care-i învață și pe ceilalți să citească.

2) Critica, așa cum o înțeleg eu și cum aș vrea s-o practic, este o invenție și o creație perpetuă“ [1].

[1] Sainte-Beuve, *Pagini de critică,* E.S.P.L.A., 1958, p. 40.

Desigur, concepția despre critică a evoluat deosebit de mult de la Sainte-Beuve, însă merită reținută părerea lui că criticul literar trebuie să-l conducă pe cititor pe drumul, nu întotdeauna ușor, al înțelegerii profunde a unei opere.

A treia disciplină apărută din studierea literaturii sub aspectul teoretic este *teoria literaturii*, care, de fapt, reprezintă particularizarea esteticii la fenomenul literar.

Termenul *estetică* își are originea în cuvîntul grec „aisthetica", prin care anticii defineau grupa reprezentărilor *aisthetice,* adică a reprezentărilor perceptive, intuitive.

În 1750, filozoful german Alexander Gottlieb Baumgarten (1714—1762) și-a intitulat lucrarea sa despre filozofia frumosului *Aesthetica,* folosind acest termen pentru prima dată, în acest sens, în istoria teoriilor despre artă. Baumgarten vedea în estetică știința care studiază facultatea de cunoaștere inferioară a obiectelor. Ca atare, pentru Baumgarten arta constituie o posibilitate de cunoaștere inferioară, care o anticipează pe cea superioară.

În afară de aprecierea că sistemul lui Baumgarten — pe care nu-l discutăm aici — este eronat, trebuie subliniat că el nu reprezintă totuși prima încercare de studiere aparte a fenomenului artistic. Menționarea lui Baumgarten este legată de faptul că el este primul care a conferit preocupărilor de această natură denumirea de „estetică".

Încă din antichitate, fenomenul artistic a constituit obiectul de studiu al filozofilor, dar cercetarea artei a fost integrată în cadrul unor studii de altă natură, fie ele filozofice, politice sau etice.

Începînd cu secolul al XVIII-lea, preocupările de natură estetică au căpătat un caracter mai sistematic. Concomitent a avut loc și o specializare continuă a cercetărilor estetice pe diferitele ramuri ale artei. Studierea profundă a acestora a demonstrat teoreticienilor artei că, în afara problemelor generale privind în ansamblu fenomenul artistic, fiecare ramură a artei are probleme specifice care îi dau caracterul de artă plastică, literară sau muzicală. În acest fel a apărut, de pildă, necesitatea studiului teoretic al creației artistice literare.

Teoria literaturii — știință care se află în raport de subordonare față de estetică — studiază atît probleme ce se înscriu în sfera esteticii, cît și probleme specifice literaturii ca artă, care nu sînt comune și altor ramuri ale artei. De pildă, ne putem referi la problemele limbii literare și la funcția artistică-plastică a acesteia în realizarea imaginii artistice.

Ca toate științele speciale ale artelor, teoria literaturii studiază raporturi și legi specifice creației literare, care rezultă din particularitățile obiectului și ale mijloacelor de expresie necesare realizării imaginii literare.

Obiectul de studiu al teoriei literare îl constituie probleme ca : izvorul și originea artei, adică problema fundamentală a esteticii : raportul dintre artă și realitate ; funcția de cunoaștere a artei ; modalitatea specifică de reflectare a realității în artă : imaginea artistică.

O altă categorie de probleme este cea referitoare la trăsăturile și particularitățile literaturii provenite din calitatea ei de fenomen care aparține sferei fenomenelor de natură ideologică. Aici se înscriu : caracterul popular, caracterul de clasă, tendențiozitatea și partinitatea literaturii.

Teoria literaturii studiază de asemenea principiile analizei literare, discutînd sub raport teoretic problemele particulare ale unei lucrări date : bază tematică-

Bibl. Fac. d. Filol. Iași

ideologică ; probleme ale formei operei literare : caracter, compoziție, limbă, după cum discută probleme ale dezvoltării procesului de creație — stil, curent, metodă, genuri.

Care sînt sarcinile teoriei literaturii ? Fundamentată pe materialismul dialectic și pe materialismul istoric, teoria literaturii marxist-leniniste s-a dezvoltat în luptă cu estetica literară idealistă. Această luptă continuă și va dura atîta vreme cît vor exista cele două concepții despre lume, despre viață, despre societate, despre artă. De aici apare sarcina teoriei literare de a combate energic teoriile antiștiințifice idealiste cu privire la literatură, teorii care se înmulțesc și se diversifică în mod deosebit în actuala fază de descompunere accentuată a capitalismului. Astăzi, creatori și esteticieni aflați pe pozițiile imperialismului reiau teza că arta nu are nici o legătură cu viața, cu realitatea, și se străduiesc să acrediteze părerea că, fenomenul artistic ar exista deasupra claselor, a partidelor, a ciocnirilor de interese de clasă. Pe scurt, ei propovăduiesc apolitismul artei, nepartinitatea ei.

Teoria literaturii, parte integrantă din lupta ideologică a oamenilor muncii pentru construirea noii orînduiri sociale, trebuie să dărîme aceste teorii false, demonstrînd în mod științific că literatura este un fenomen de suprastructură și, în consecință, nu poate să apară și să se dezvolte desprinsă de realitate.

Ca orice fenomen de suprastructură, literatura aparține unei clase căreia îi exprimă ideile și îi apără interesele. Deci este partinică. Estetica idealistă, susținînd teoria nepartinității literaturii, nu face altceva decît să dovedească dorința burgheziei de a ascunde că a înecat totul „în apa înghețată a calculului egoist“ [1]. Lenin scria că „nepartinitatea în societatea burgheză nu este decît expresia ipocrită, camuflată, pasivă a apartenenței la partidul celor sătui, la partidul stăpînilor, la partidul exploatatorilor“ [2].

Estetica idealistă afirmă că literatura este „un joc gratuit“. Nu de multă vreme, un teoretician idealist scria că marea greșeală a multor esteticieni și critici constă în căutarea țelurilor unui scriitor, deci a izvorului operei sale, în „înaltele regiuni ale conștiinței“ sau în vreo înlănțuire de idei. Deci într-o operă literară nu ar trebui căutate idei și, cu atît mai puțin, o înlănțuire de idei.

Împotriva unor asemenea concepții, teoria literaturii trebuie să opună teza că literatura exprimă idei, ideile unei clase sociale. Dezvoltarea acestei teze duce la constatarea că literatura are un rol deosebit în contradicțiile dintre diferitele ideologii, în lupta de clasă. Literatura nu numai că nu rămîne indiferentă, nu numai că nu poate să se izoleze, dar în ciocnirea dintre forțele sociale a intervenit întotdeauna. Acest adevăr de necontestat este cunoscut de către toate clasele sociale care au folosit și folosesc literatura în lupta lor pentru cîștigarea sau pentru menținerea puterii, pentru surparea sau pentru întărirea unei orînduiri sociale. Burghezia a folosit opera lui Shakespeare, Cervantes, Molière pentru a lovi în feudalism, dar cînd și-a atins țelul a golit literatura acestor scriitori de adevăratul ei conținut. Clasa muncitoare din țara noastră a folosit și folosește opera lui Caragiale pentru a prezenta fața burgheziei, dar nu o va părăsi pe drum, situînd-o încă de pe acum în patrimoniul spiritual al poporului romîn. Astăzi apare la noi o literatură care îi însuflețește și îi învață pe oamenii muncii cum să lupte pentru construirea și întărirea noii societăți socialiste în patria noastră.

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Manifestul Partidului Comunist*, ed. a VII-a, Ed. politică, 1960, p. 35.

[2] Lenin, *Opere*, vol. 10, E.S.P.L.A., 1956, p. 64—65.

Literatura, ca și arta în general, este un fenomen istoric. Materialismul istoric și materialismul dialectic oferă teoriei literaturii posibilitatea de a explica evoluția creației literare, de a lămuri de ce anumite idealuri estetice au fost părăsite și înlocuite cu altele.

De asemenea, marxism-leninismul demonstrează că o literatură nouă nu apare fără nici o legătură cu ceea ce a existat înainte de ea, ci în mod obligatoriu folosește experiența acumulată în cursul etapei precedente și o prelucrează în spirit critic și creator, în lumina intereselor noii perioade istorice.

Burghezia nu are o asemenea poziție față de moștenirea literară. Ea scoate la iveală numai ceea ce folosește intereselor ei strîmte, în vreme ce ascunde, denaturează sau discreditează tot ceea ce a fost și este în interesul poporului. Pentru ea, experiența literară a trecutului nu constituie un tezaur care trebuie curățat de zgura vremurilor apuse și așezat în lumina vremurilor noi, ci o piesă veche de muzeu, din care se tăinuiește tocmai ceea ce este mai valoros.

Clasa muncitoare, călăuzită de învățătura marxist-leninistă, are o atitudine înaintată față de problema moștenirii literare, și de aceea teoria literaturii este chemată să prelucreze creator tezele leniniste, care trebuie însușite de către toți literații, pentru ca, învățînd de la clasici, să se creeze o literatură mai înaintată, mai valoroasă.

Literatura sovietică, dezvoltînd tradițiile literaturii clasice ruse s-a ridicat pe o treaptă nouă, folosind metoda realismului socialist. Pe drumul deschis de ea merge literatura din țările de democrație populară, merge literatura progresistă de pretutindeni.

Teoria literaturii demonstrează științific superioritatea literaturii realismului socialist. Ea arată în ce constă deosebirea fundamentală dintre toate formele de realism din trecut și realismul socialist, ce anume este specific realismului socialist și care sînt exigențele literaturii realist-socialiste.

Condus de spiritul de partid, scriitorul realist-socialist își consideră creația ca o armă de preț în lupta revoluționară pentru construirea orînduirii noi, pentru făurirea unei vieți demne, frumoase. În opera lui, scriitorul realist-socialist oglindește profilul spiritual al omului nou, a cărui conștiință se dezvoltă neîncetat, al cărui orizont politic și cultural se lărgește mereu, al cărui spirit creator în muncă crește fără contenire, a cărui înțelegere a raportului dintre interesele personale și cele colective se clarifică.

Militarea pentru elaborarea teoretică și rezolvarea tuturor problemelor puse de dezvoltarea literaturii realist-socialiste constituie astăzi sarcina esențială a teoriei literaturii.

Documentele Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn privind literatura noastră insistă în permanență asupra acestei sarcini, care privește deopotrivă pe teoreticieni și pe scriitori.

O ultimă problemă : teoriei literaturii îi revine datoria de a da o deosebită atenție problemei măiestriei artistice, problema „muncii de migală a creatorului pătruns de modestie și exigență față de roadele trudei sale". Așa cum a subliniat Conferința pe țară a scriitorilor din ianuarie 1962, această sarcină a fost trasată frontului literar de partid prin cuvîntul tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej, care spune : „Literatura epocii noastre trebuie să însemne și ca măiestrie un mare pas înainte

în dezvoltarea și îmbogățirea literaturii romîne“ [1]. Sînt scriitori care socotesc că este suficient ca o operă să cuprindă idei înaintate pentru ca ea să fie valoroasă. Sînt alți scriitori care se ocupă de formă în detrimentul conținutului. Și unii și alții greșesc, neînțelegînd sau nevoind să înțeleagă raportul dialectic dintre conținut și formă. Un conținut valoros nu poate fi îmbrăcat într-o formă sărăcăcioasă, iar formă fără conținut nu există.

Trecerea conținutului în formă este o problemă de măiestrie artistică, și ea nu poate fi tratată cu neglijență. Literatura își are legile ei obiective specifice, și aceste legi se manifestă îndeosebi în domeniul imaginii artistice, rezultat al măiestriei artistice a scriitorului.

Pe de altă parte, trebuie demonstrat că măiestria nu poate fi confundată cu formalismul, două noțiuni complet distincte și opuse. Repetarea vechii încercări de a se produce o asemenea confundare trebuie respinsă de teoria literaturii. Ea are misiunea să elaboreze și să rezolve problemele privind măiestria artistică, domeniu în care rămîne încă foarte mult de făcut.

Această succintă enumerare a problemelor și sarcinilor teoriei literare dovedește importanța studierii temeinice a unei atare discipline în vederea înțelegerii istoriei literaturii, a unei opere literare, cît și a unui studiu critic. În același timp vădește interdependența dintre *istorie*, *critică* și *teorie literară*, interpedendență determinată în primul rînd de faptul că ele studiază unul și același fenomen, fenomenul literar, variind doar punctul de vedere din care se fac observațiile și analiza.

Aceste trei discipline — teoria literaturii, istoria literară și critica literară, strîns legate între ele — formează conținutul *științei literaturii*. Fără cunoștințe clare despre esența literaturii, despre particularitățile formelor ei, fără înțelegerea importanței ei sociale, nimeni nu poate studia în mod temeinic istoria literaturii și nici critică literară științifică nu va face, după cum fără cunoașterea istoriei literaturii nu se pot rezolva probleme de apreciere critică a operelor literare din punctul de vedere al contemporaneității. Aceste legături strînse, acest ajutor reciproc constituie forța științei despre literatură, oferind posibilitatea înțelegerii complete a fenomenului literar.

Istoria elaborării și dezvoltării teoriilor asupra fenomenului literar consemnează existența a numeroase școli și curente, însă trebuie menționat că dincolo de multitudinea și varietatea acestora se desprind două orientări precise, care prin caracterul lor se opun net una alteia. Este vorba de orientarea materialistă și cea idealistă în problemele artei, implicit ale literaturii. Precizarea punctului de vedere materialist și a celui idealist în problema de bază a filozofiei — raportul existență-conștiință — a avut, firește, repercusiuni similare în domeniul esteticii. *Estetica*, știința celor mai generale legi ale însușirii artistice a lumii, este ea însăși o ramură a filozofiei. Datorită acestui fapt, cît și naturii fenomenului pe care-l studiază, și estetica și teoria literară — despre care spuneam că se găsește în raport de subordonare față de estetică — se încadrează în grupa științelor sociale. Ca urmare nu se poate vorbi de o estetică sau teorie literară general valabilă, așa cum se poate vorbi, de pildă, de legea gravitației. Diferențierea esențială în rezolvarea unei probleme ca aceea a raportului dintre artă și realitate duce la alcătuirea unor sisteme estetice diferite, care, indiferent de nuanțele îmbrăcate, se reduc în fapt la cele două orientări estetice fundamentale, și anume cea materialistă și cea idealistă.

---

[1] *Scînteia*, nr. 5419, din 25 ian. 1962.

Teoria literară marxist-leninistă reprezintă poziţia cea mai înaintată ocupată pînă acum de sistemul materialist de cercetare a fenomenului literar.

De obicei, rezultatele acestei cercetări sînt grupate în trei părţi principale, constituind materia de studiu a teoriei literaturii.

În prima se analizează esenţa literaturii ca fenomen de suprastructură ; se precizează particularităţile ei şi se fixează locul şi importanţa ei în viaţa socială.

În a doua parte se studiază construcţia unei opere, definindu-se principiile şi metodica analizei literare.

În partea a treia se cercetează principiile şi metodica analizei procesului literar.

Cursul „Introducere în ştiinţa literaturii“ are sarcina de a oferi studenţilor cunoştinţele necesare pentru însuşirea ştiinţifică a istoriei literaturii şi pentru înţelegerea problemelor criticii literare, introducîndu-i astfel în studierea complexă şi multilaterală a fenomenului literar. Tocmai această necesitate de ordin ştiinţific şi pedagogic a determinat aşezarea acestei discipline în anul I. Ea însă nu poate fi confundată cu „Teoria literaturii“, cu estetica literară, al cărei conţinut interferează cu cel al „Introducerii în ştiinţa literaturii“, dar nu se confundă. „Teoria literaturii“ aprofundează sub aspectul estetic unele probleme tratate şi în cursul de faţă şi abordează altele noi, a căror studiere şi înţelegere nu ar fi posibilă fără cunoştinţele primite în cîţiva ani de parcurgere a istoriei literare. De aceea „Teoria literaturii“ se studiază în ultimul an al Facultăţii de filologie, ca o sinteză a cunoştinţelor literare asimilate de studenţi în cei cinci ani de studii.

Marx scria că „nu există şosea pietruită care să ducă la ştiinţă, şi numai acei pe care nu-i sperie osteneala urcuşului pe cărările ei abrupte pot nădăjdui că vor ajunge pe culmile ei luminoase“ [1]. Spre înţelegerea profundă a fenomenului literar privit sub toate aspectele, nu există cărări pietruite, ci din contra. Ascensiunea poate să fie obositoare, vîrfurile şi abisurile pot să înspăimînte, dar în ştiinţă, reluîndu-l pe Marx care îl cita pe Dante,

„Qui si convien lasciare ogni sospetto ;
Ogni viltà convien che qui sia morta“ [2].

---

[1] K. Marx, „Capitalul“, ed. a IV-a, prefaţă şi postfaţă la ediţia franceză, vol. I, Ed. politică, 1960, p. 55.

[2] Se cade aici să stingi orice prepus
Şi oricare spaimă moartă aici să fie“.
(Dante, *Divina comedia*, trad. de George Coşbuc. Vezi K. Marx, Contribuţii la critica economiei politice, ed. a II-a, Ed. politică, 1960, p. 12.)

TRĂSĂTURILE ESENȚIALE ALE LITERATURII

Capitolul I

LITERATURA, FENOMEN IDEOLOGIC

Originea literaturii. Raporturile ei cu realitatea

În ansamblul activității omenești literatura reprezintă unul dintre cele mai interesante aspecte. Definirea ei ca fenomen, adică găsirea trăsăturilor specifice care o deosebesc de alte fenomene, a dus în mod firesc la necesitatea cercetării originii literaturii, a raporturilor ei cu realitatea și a funcțiilor ei în viața socială.

Istoria acestei cercetări este istoria luptei dintre materialism și idealism în estetică. Dacă idealiștii au găsit originea artei în „reminiscența lucrurilor sacre", pe care sufletul omenesc le-a contemplat cîndva într-o existență anterioară" *(Platon)*; dacă au exprimat teza potrivit căreia între artă și realitate nu există nici o legătură și că arta „nu oferă nici o posibilitate de cunoaștere, nici măcar confuză" *(Kant)*, materialiștii, străbătînd un drum greu, uneori ocolit, au ajuns la concluzii științifice, confirmate de practică.

Marxism-leninismul, revoluționînd concepțiile despre artă și literatură, a pus bazele unei estetici științifice atunci cînd a demonstrat că creația literară este un produs al procesului muncii; că literatura, arta în general, este o formă a conștiinței sociale, deci un fenomen ideologic; că este un mijloc de cunoaștere a realității; că reflectă realitatea și intervine în transformarea ei.

Pentru a înțelege mai bine ce importanță are pentru teoria literaturii concepția materialist-dialectică, pentru a sesiza mai bine ce a însemnat aplicarea în domeniul artei și literaturii a materialismului dialectic și a materialismului istoric, pentru a vedea mai clar cum marxism-leninismul a determinat crearea unei teorii literare științifice, este necesar să se arate foarte pe scurt, uneori în cîteva fraze, care au fost în cursul timpului momentele deosebite ale luptei dintre materialism și idealism în artă și literatură.

Facem aceasta nu cu intenția de a prezenta un istoric al concepțiilor estetice din antichitate și pînă la Marx, ci numai în vederea înțelegerii mai bine a tezelor marxiste cu privire la artă și la literatură.

Este adevărat însă că a evidenţia punctele nodale în dezvoltarea luptei referitoare la aceste probleme înseamnă în fapt a da coordonatele principale ale esteticii, întrucît toate celelalte probleme care aparţin domeniului estetic pot fi luate în discuţie numai în raport cu elucidarea problemelor fundamentale.

* * *

Ca şi în alte domenii de cercetare, antichitatea înseamnă în teoria artei o contribuţie bogată şi valoroasă. De altfel, sistemul estetic al lui Platon (427—347) şi cel al lui Aristotel (384—322) vor constitui obiect de discuţii controversate pentru secolele următoare. În marea majoritate a sistemelor estetice elaborate ulterior se găsesc elemente aparţinînd fie platonismului, fie sistemului estetic al lui Aristotel.

În antichitate, societatea era bazată pe orînduirea sclavagistă, caracterizată prin proprietatea stăpînilor de sclavi asupra mijloacelor de producţie. În această orînduire, relaţiile de producţie sînt relaţii dintre exploatatori şi exploataţi, sînt relaţii de luptă necontenită între ei. Ştiinţa, filozofia, arta, literatura se dezvoltă în cadrul acestei aprige lupte de clasă, care îşi marchează puternic prezenţa şi caracterul în concepţiile estetice din acea vreme.

Secolul al IV-lea î.e.n., căruia îi aparţin prin activitatea lor ştiinţifică Platon şi Aristotel, se caracterizează în ceea ce priveşte discuţiile purtate în jurul artei prin atenţia acordată rolului operei de artă în educaţie şi în stat. În această perioadă, citirea şi comentarea creaţiei poeţilor constituia unul dintre mijloacele de seamă în sistemul de educaţie.

Platon este filozoful reprezentant tipic al aristocraţiei ateniene. Ceea ce se remarcă în contribuţia lui Platon la discutarea problemelor de artă este caracterul întîmplător al intervenţiilor lui. Aproape întotdeauna ele sînt legate de preocupări de altă natură şi îndeosebi de efortul de a demonstra că poezia nu poate juca vreun rol în alcătuirea statului ideal.

În dialogurile *Ion, Apărarea lui Socrate, Hippias cel Mare,* în *Banchetul* sau în lucrarea lui de natură politică *Republica,* se întîlnesc numeroase afirmaţii şi aprecieri asupra naturii artei, a rolului ei în stat sau asupra artistului şi a talentului. Tratarea relativ coerentă a problemelor se găseşte la Platon în capitolele al III-lea şi al X-lea ale *Republicii.* În cap. X, Platon caracterizează întreaga *literatură ca fiind o activitate mimetică,* avînd drept scop redarea cu mijloace proprii a unor momente din viaţa naturii sau a sufletului. Termenul de „activitate mimetică" este folosit de către Platon în cadrul aceleiaşi lucrări (cap. III) în două accepţii diferite. În cap. III, filozoful atenian socoate ca fiind imitaţie numai o anume parte a producţiei literare, distincţia făcîndu-se pe genuri.

Pentru Platon, imitaţia nu constituie decît o îndeletnicire amăgitoare prin care artistul urmăreşte să reproducă mecanic realitatea exterioară, fapte şi întîmplări omeneşti — obiecte din lumea sensibilă. „Începînd cu Homer — scrie Platon — (poeţii), fie că au căutat să exprime virtutea, fie altceva, n-au făcut decît să imite imaginile acestora, fără să atingă adevărul însuşi".

Iată deci arta ca fiind o copie palidă a lumii înconjurătoare. Dar, la rîndul ei, realitatea este considerată o copie palidă a lumii ideilor, aceasta din urmă fiind singura realitate adevărată şi perfectă. Deci, după Platon, arta este o copie a copiei. De aici şi capacitatea minimă de cunoaştere pe care Platon o acorda artei.

De altfel, această teorie artistică este o exprimare pe plan estetic a concepţiei filozofice a lui Platon, care susţinea că ideile se găsesc în afară de timp şi de spaţiu, fiind absolute şi eterne, după cum frumosul există veşnic, nu apare, nu dispare, nu se măreşte, nu se micşorează *(Banchetul)*.

După părerea lui Platon, arta are înrîurire asupra celei mai puţin nobile regiuni a sufletului, din care pricină cultivarea artei este dăunătoare. În consecinţă, arta nu are ce căuta într-o societate bine organizată.

De aici Platon, în lucrarea *Republica*, trăgea concluzia că artiştii trebuie izgoniţi din statul ideal.

Aristotel, despre care Marx scrie că a fost „Alexandru Macedon al filozofiei greceşti", a trăit în perioada luptei pentru supremaţie a cetăţilor greceşti, a expansiunii macedoniene şi a ascuţirii luptei de clasă în întreaga Grecie, evenimente care au avut o vădită influenţă asupra filozofului.

Spre deosebire de Platon, Aristotel este autorul primului tratat de estetică din istoria doctrinelor estetice, intitulat *Poetica* [1]. Cu toate că vreme de 20 de ani a fost audient al Academiei platoniene, Aristotel se ridică împotriva platonismului. Deşi a oscilat între materialism şi idealism, prin critica adusă idealismului şi misticismului lui Platon, ca şi prin elementele materialiste înaintate din filozofia sa, Aristotel se apropie de „linia lui Democrit". Pentru Aristotel, natura nu este „o copie palidă a lumii ideilor", ci are o existenţă obiectivă. „Dar este ridicol — scrie filozoful grec — să cauţi să demonstrezi că natura există. Căci este evident că există multe lucruri de acest fel" [2].

Reluînd teoria lui Platon conform căreia arta este concepută ca o activitate mimetică, Aristotel dă conceptului *imitaţie* un conţinut mult mai larg, mult mai apropiat de punctul de vedere modern asupra naturii artei.

Dacă pentru Platon activitatea mimetică înseamnă o îndeletnicire nesinceră, falsă, graţie căreia se reproduc oameni şi întîmplări, pentru Aristotel ea este concepută ca o oglindire a realităţii, ca o reproducere imitativă. Dar, încă o dată, este vorba despre imitarea unei realităţi obiective şi nu a unei realităţi subiective. În opoziţie cu doctrina platonică reacţionară despre „ideea" de frumos, concepţia aristotelică are un caracter realist.

Urmărind procesul creaţiei în lumina teoriei imitaţiei, Aristotel a observat posibilitatea reproducerii naturaliste a realităţii, ceea ce nu poate da naştere operei de artă. De aceea, în cap. IX al *Poeticii*, Aristotel expune părerea din care reiese că, depărtîndu-se şi mai mult de Platon, el consideră drept obiect al activităţii mimetice nu realitatea brută, încărcată cu elemente nesemnificative, ci o realitate posibilă în limitele verosimilului şi ale necesarului. „În adevăr — notează Aristotel —, istoricul şi poetul nu se deosebesc prin faptul că unul îşi prezintă povestirea în versuri şi celălalt în proză ; ei se deosebesc, dimpotrivă, prin aceea că unul povesteşte întîmplări care au avut loc, iar celălalt întîmplări care ar putea să se petreacă. De aceea poezia este mai filozofică şi mai aleasă decît istoria ; *căci poezia povesteşte mai mult ceea ce este general, pe cînd istoria ceea ce e particular. A povesti ceea ce e general înseamnă a pune un personaj înzestrat cu o anumită fire să spună sau să facă cutare sau cutare lucruri după asemănarea cu realitatea*

[1] Se presupune a fi fost redactat în perioada anilor 334—323 î.e.n., ca un caiet de însemnări personale după care îşi ţinea cursurile.

[2] *Aristotel*. Colecţia „Texte filozofice", Ed. de stat, 1951, p. 54.

B. Institutul Pedagogic de 3 ani - Iaşi

sau în chip necesar : la această înfăţişare năzuieşte poezia şi apoi dă nume personajelor“ [1].

Platon susţinea că, întrucît se sprijină pe partea cea mai slabă a sufletului, stîrnind sentimente josnice legate de plăcere şi durere, arta nu are ce căuta în societate, creatorii trebuind să fie izgoniţi din cetate.

Combătîndu-şi profesorul, Aristotel aşază în centrul esteticii lui problema rolului social al artei, pe care o consideră drept un puternic mijloc de educare a cetăţenilor. În cartea a VIII-a a lucrării *Politica*, el formulează cîteva întrebări retorice al căror răspuns este clar. „Trebuie oare — se întreabă Aristotel — să punem muzica pe aceeaşi treaptă şi să o gustăm cum bem vinul, după cum ne lăsăm în voia beţiei, după cum ne dedăm dansului? Sînt oameni care nu-i dau altă însemnătate. Însă nu este oare muzica mai degrabă şi un mijloc de a ajunge la virtute ? Şi oare nu poate, precum gimnastica înrîureşte corpurile, să înrîurească şi ea sufletele, deprinzîndu-le cu o plăcere nobilă şi pură ?“ [2]

Concepţia despre influenţa artei asupra omului a fost formulată de Aristotel în cunoscuta teorie a catarsis-ului (descărcarea sufletului spectatorului), găsită în cap. VI al *Poeticii*.

În cursul veacurilor, teoria catarsis-ului a primit numeroase explicaţii, însă aproape toate au un punct de vedere comun, şi anume că Aristotel se referă la funcţia purificatoare a pasiunilor, privite nu ca elemente tulburătoare ale sufletului, ci pacificatoare. În acest sens sînt semnificative cîteva reflecţii din cap. VII al cărţii a V-a din *Politica* : „Toţi, fără excepţie — scrie Aristotel —, sînt inspiraţi de către muzică spre milă, teamă, entuziasm. Cîteva persoane sînt mai simţitoare la aceste întipăriri decît altele şi se poate vedea cum, după ce au auzit o muzică care le-a zguduit sufletul, ele se calmează deodată ascultînd cîntecele sfinte ; este pentru ele ca o vindecare şi o purificare morală.

Schimbările acestea bruşte se petrec şi în sufletele acelora care s-au lăsat în voia farmecului muzicii, să simtă mila, groaza sau oricare altă pasiune. Fiecare auditor este mişcat după cum aceste senzaţiuni au lucrat mai mult sau mai puţin asupra lui ; însă toţi, cu foarte mare siguranţă, au încercat un fel de purificare şi se simt uşuraţi mulţumită plăcerii pe care au gustat-o. Pentru acelaşi motiv, cîntecele care purifică sufletul ne dau o bucurie nevătămătoare...“ [3]

Prin teoria catarsis-ului, Aristotel a restabilit arta în drepturile ei firești, contestate de către Platon.

Lupta dintre concepţia materialistă aristotelică asupra naturii şi rolului artei şi concepţia idealistă platoniană va continua de-a lungul veacurilor sub diferite forme, ajungînd pînă în vremurile noastre, cînd marxism-leninismul a dat un răspuns ştiinţific întrebărilor puse cu două milenii în urmă.

Epoca elenistică a continuat să discute aceleaşi probleme cu privire la artă. însă, spre deosebire de perioada anterioară, a adoptat o concepţie statică despre poezie, în schimb a dezvoltat conceptul de gen şi de stil literar.

În antichitate au existat numeroase personalităţi care s-au preocupat de fenomenul artistic. Printre acestea reţine atenţia Horaţiu, poetul latin a cărui *Artă poetică* sau *Scrisoare către Pisoni* va constitui în secolul al XVII-lea punctul de plecare al lui Boileau (1636—1711) în alcătuirea *Artei poetice*.

---

[1] Aristotel, *Poetica*, Ed. Ştiinţifică, 1957, p. 31—32.
[2] Aristotel, *Politica*, Biblioteca politică, p. 196—197.
[3] Aristotel, *Politica*, Biblioteca politică, p. 206.

Horațiu, preocupat de rolul artei în viața omului, în societate, scria :

„Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.
. . . . . .
Omni tulit punctum, qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando pariterque monendo“ [1].

Așadar, arta nu se mărginește numai la încîntarea omului, ci îl sfătuiește, îl învață să distingă în viață ce este frumos și bun, coboară din lumea transcendentală platoniană în realitatea obișnuită.

Tot în tratatul său, Horațiu reia punctul de vedere al teoreticienilor din epoca elenistică, teoreticieni care, discutînd problema talentului, adoptaseră o împărțire între *meșteșug* (ars) și *talent* (artifex). Poetul latin consideră atît meșteșugul cît și talentul ca avînd o egală însemnătate în creația artistică.

Perioada evului mediu este săracă sub aspectul dezvoltării concepțiilor estetice. Printre teoreticienii mai însemnați ai epocii se remarcă Toma d'Aquino, care subordonează estetica idealismului mistic și, ca atare, funcția artei se reduce la o cunoaștere religioasă.

Materialismul se manifestă destul de timid în concepțiile despre artă în evul mediu pentru a putea fi menționat vreun teoretician.

În Renaștere, atunci cînd se descompune feudalismul și se dezvoltă relațiile burgheze, lupta de clasă ia un alt caracter, și este firesc ca și în domeniul artei și literaturii să apară noi concepții. Născîndu-se și dezvoltîndu-se concepții laice, progresiste despre lume în lupta împotriva dictaturii bisericii, s-a dezvoltat și curentul materialist în teoriile despre artă și literatură, curent potrivnic vechilor concepții platoniste.

Teoriile estetice susțin necesitatea înțelegerii lumii și a legilor ei de către artist, după cum susțin oglindirea lumii reale.

Asemenea teorii au contribuit la înflorirea artelor, care au făcut ca epoca Renașterii să se înscrie în istorie ca o perioadă deosebită a civilizației și culturii umane.

Studiile teoretice nu sînt numeroase, însă marile genii ale epocii, artiști ca Dante, Dürer, Cranach, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Shakespeare, Cervantes, Lope de Vega nu numai că produc opere de mare valoare artistică, dar chiar prin aceste opere, prin realismul lor, prin influența lor asupra maselor au întărit concepția legăturii directe dintre artă și realitate.

Merită, totuși, amintită încercarea lui Leonardo da Vinci de a demonstra teoretic superioritatea picturii față de poezie, muzică și sculptură. El notează că farmecul picturii, care este cu adevărat fiica legitimă a naturii, lucrează în același timp și ca ansamblu, și ca amănunt, în timp ce „poezia nu are un domeniu care să fie al ei și nu are alt merit decît al unui negustor care adună mărfuri făurite de tot felul de meșteșugari“ [2].

---

[1] Scopul poeților e să-nvețe sau să-nțînte,
Sau să spună deodată ce-i bun și frumos în viață.
. . . . . .
Premiat e cel ce-mbină plăcutul cu utilul,
Desfătîndu-l pe cititor și deopotrivă sfătuindu-l.

[2] Leonardo da Vinci, *Estetică și părți apologetice asupra picturii. Apologia picturii ; paralelă între pictură și poezie, între pictură și muzică, între pictură și sculptură*, trad. T. Moșoiu, p. 7.

Secolul al XVII-lea, secolul clasicismului francez, reprezintă dogmatizarea principiilor estetice prin *Arta poetică* a lui Boileau, apărută în 1674.

Baza filozofică a clasicismului o formează raționalismul cartezian și dualismul acestui sistem : existența celor două realități independente una de cealaltă — materia și spiritul — influențează pe Pascal, La Bruyère, Bossuet, Corneille, La Fontaine, Racine, Boileau, pe acei creatori care au dat strălucirea artei literare clasiciste.

În problema raportului dintre artă și realitate, clasiciștii porneau de la Aristotel, însă înțeles prin prisma concepțiilor epocii. Comentînd acest fapt, Marx îi scria lui Lassalle : „Faptul că, de exemplu, cele trei unități (de timp, de spațiu și de acțiune. — *G. M.*), așa cum sînt construite în mod teoretic de dramaturgii francezi din epoca lui Ludovic al XIV-lea, se bazează pe o greșită înțelegere a dramei grecești (și a lui Aristotel, ca exponent al acesteia) este sigur. Pe de altă parte, tot atît de sigur este că ei i-au înțeles pe greci într-un mod care corespundea propriilor lor necesități artistice, și că au păstrat de aceea încă multă vreme această așa-numită dramă «clasică» chiar după ce Dacier și alții le-au oferit o interpretare justă a lui Aristotel“ [1].

De pildă, Boileau îl supune pe Aristotel rațiunii universale ; Corneille îl privește ca pe un înaintaș care merită să fie cercetat, dar care nu oferă toate soluțiile, pentru ca mai tîrziu, în *Avertissement sur le Cid*, să afirme că preceptele lui Aristotel sînt universal valabile.

Criticîndu-l sau acceptîndu-l integral pe filozoful antic, clasiciștii au stat pe poziția că arta este imitația naturii : „Unicul nostru studiu natura deci să fie“ [2]. spune Boileau în *Arta poetică*.

Dar nu este vorba despre o imitare brută a naturii. Spiritul cartezian nu poate accepta ceva în care nu intervine ordinea rațiunii. Pe de altă parte, artistul în procesul de creație înfrumusețează natura, o transformă. Boileau vede astfel acest proces :

„Pe lume nu-i nici șarpe, nici monstru odios
Ce, imitat de artă, să nu pară frumos :
O mînă de maestru penelul cînd își pune
Dintr-o pocită formă îți face o minune“ [3].

Cît privește rolul artei în viața socială, clasiciștii îl iau drept model pe Horațiu, al cărui principiu „miscere utile cum dulci“ (să amesteci utilul cu plăcutul) devine călăuza creatorilor și teoreticienilor. Desigur că au fost și susținători ai tezei că arta produce numai plăcere (d'Urfé, Deimier, Landun, italienii Castelvetro, Guacini), dar majoritatea clasiciștilor sînt de părerea lui Horațiu. Molière declara deschis : „Scopul comediei este de a-i corija pe oameni, distrîndu-i“ ; Corneille acceptă că scopul artei este plăcerea, dar se corijează adăugînd că „este imposibil de a place după reguli în care nu intră un factor util“. Boileau scria :

„Poeți, plecați urechea la sfatu-mi negreșit,
Ureți să aveți succese la tot ce-ați plăsmuit ?
O lecție ce muza vă dă și-i de folos :
Legați întotdeauna utilul de frumos“ [4].

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 26.
[2] I. Boileau, *Arta poetică*, E.S.P.L.A., 1957, p. 70, cîntul III, vers. 359—360.
[3] Ibidem, p. 52.
[4] Ibidem, p. 79.

Tuturor sistemelor estetice pînă la clasicism le este caracteristic faptul că socotesc arta drept mijloc de cunoaștere teoretică.

Alexander Baumgarten, păstrînd o concepție similară, face totuși un prim pas spre recunoașterea specificului artei, arătînd că, între cunoașterea teoretică și cea artistică, singura deosebire este aceea că ultima oferă o cunoaștere confuză a realității.

În perioada avîntului burgheziei, materialismul se dezvoltă în luptă cu ideologia feudală, iar mișcarea realistă în artă și literatură capătă o forță deosebită. În secolul al XVIII-lea, teoriile despre artă se diversifică ; se impun enciclopediștii, dintre care Denis Diderot (1713—1784) este îndeosebi revendicat de istoria esteticii. El s-a remarcat atît prin abordarea unor probleme generale, cum ar fi, de pildă, aceea a frumosului în lucrarea *Cercetări filozofice asupra originii și naturii frumosului,* cît și prin tratarea a numeroase probleme speciale, privind drama, fie interpretarea în arta dramatică *(Paradoxe sur le comédien).*

Lessing (1729—1781), reprezentant de seamă al iluminismului german, este autorul a două importante lucrări consacrate esteticii : *Dramaturgia din Hamburg* (1767—1769) și *Laokoon* (1766). În prima lucrare, Lessing polemizează cu Diderot, arătînd că principalul defect al enciclopedistului francez este „uniformitatea caracterelor" care decurge din tendința acestuia spre caractere „ideale".

În ceea ce privește problema de bază a esteticii — raportul artei cu realitatea — Lessing încearcă s-o rezolve pornind de la Aristotel. Asemenea acestuia, el definește arta ca fiind o imitare a naturii.

Lessing cere artei să-l poarte pe om deasupra impresiilor efemere, dar consideră teatrul ca fiind o „școală a moralei", întrucît este o artă de mase, adună un public numeros și exercită o mare influență asupra publicului.

Plecînd de la ideea că fiecare artă își are legile sale specifice în afară de legile generale, Lessing a încercat în *Laokoon* o fixare a granițelor existente între diferitele ramuri ale artei. El a împărțit creațiile în arte temporare și arte spațiale. În sfera artelor temporare intră literatura, muzica, dansul, teatrul, adică artele ale căror imagini se desfășoară în timp. Grupa artelor spațiale include artele ale căror imagini au o existență legată de spațiu : pictura, grafica, sculptura, arhitectura, artele aplicate.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, în Germania se manifestă puternic filozofia idealistă, ca o reacție aristocratică împotriva revoluției franceze și materialismului francez. În această perioadă își elaborează sistemele lor estetice Kant și Hegel și își exprimă părerile lor cu privire la artă Schiller și Schelling.

Elementul comun al concepțiilor lor estetice este orientarea net idealistă în problemele de bază. Schiller, în *Scrisori asupra educației estetice,* accentuează caracterul gratuit al artei, pe care o concepe ca un joc. El scrie că arta are drept izvor dorința omului de a se elibera de datorie și necesitate și de a se preta unui joc al spiritului liber.

Schelling afirmă că poezia îi duce pe oameni în lumea ideală, existentă dincolo de realitatea concretă. Deci în concepția lui Schelling, arta are scopul evadării din realitate.

Într-un sistem mai închegat, Immanuel Kant (1724—1804), în filozofia căruia, așa cum arăta Lenin, este conciliat materialismul cu idealismul, consideră arta ca un tot lipsit de orice contingență cu realitatea, cu condițiile istorice și sociale.

În cadrul sistemului lui Kant, frumosul nu este considerat drept o însuşire inerentă lumii exterioare, ci ca o relaţie subiectivă, o manifestare a spiritului. „Frumuseţea — scria Kant — nu se află pe faţa unei fete tinere, ci în ochii iubitului ei". Frumosul, după părerea filozofului german, constituie o desfătare care se apropie de plăcut, dar dacă plăcutul e personal şi schimbător, frumosul este universal şi acelaşi pentru toţi. Frumosul place datorită formei sale pure. Kant desparte frumosul de orice conţinut, limitînd domeniul său la forma pură.

Pornind de la asemenea concepţii, Kant a ajuns la concluzii cu caracter reacţionar cu privire la esenţa şi rolul artei. Pentru el, arta este un simplu joc gratuit, o activitate individuală, liberă, dezinteresată, care trebuie să procure plăceri spiritului. „Imperativul categoric" al lui Kant, adică datoria omului de a renunţa la tot ceea ce este de natură materială şi de a fi supus „datoriei pure", dezideratului moral ideal, rupt de orice practică, a dus în artă la militarea pentru desprinderea de realitate şi evadarea în lumea idealului, bineînţeles niciodată de atins, a condus la „entuziasmul de filistin pentru idealuri irealizabile" [1] al lui Schiller (vezi, de exemplu, poezia *Idealul şi viaţa*).

Concepţia conform căreia judecata de gust avînd drept obiect frumosul nu se caracterizează prin finalitate l-a dus pe Kant la concluzia că arta este un scop în sine. Deci creatorul trebuie să producă „artă pentru artă" şi nu artă cu tendinţă.

Pe această temă kantiană s-au sprijinit şi se sprijină creatorii şi teoreticienii care refuză artei contingenţa cu realitatea şi intervenţia în viaţă, în societate, teză falsă din punct de vedere teoretic şi dezminţită de practică. De menţionat că estetica lui Kant şi întreaga sa filozofie au un caracter contradictoriu. Idealist şi imitator al esteticii formaliste, în acelaşi timp, prin unele din ideile sale, „Kant se apropie de interpretarea dialectică a categoriilor estetice, a legăturii reciproce dintre elementul obiectiv şi cel subiectiv în conceptele estetice" [2].

Împotriva concepţiilor estetice idealiste ale lui Kant au luptat în secolul trecut Marx şi Engels, demonstrînd lipsa fundamentării ştiinţifice a acestor concepţii.

Împotriva tezelor neokantiene luptă în vremea noastră estetica marxist-leninistă, dovedindu-le netemeinicia.

În domeniul concepţiilor estetice reprezentantul cel mai de seamă al filozofiei clasice germane a fost G. W. Hegel (1770—1831), fondatorul metodei dialecticii idealiste. În concepţiile lui estetice, Hegel îmbrăţişează toate formele artei în desfăşurarea lor istorică şi recunoaşte artei o unitate organică. În concepţia lui Hegel, frumosul este o formă deosebită de exprimare a ideii absolute. Or, cum „ideea absolută" se manifestă de-a lungul fazelor succesive ale procesului istoric, ideea de frumos se realizează şi ea de-a lungul diferitelor etape ale istoriei, de unde apare caracterul istoric al artei.

După Hegel, frumosul este „armonia realizată de cele două laturi ale existenţei, de legea fiinţelor şi a manifestării lor, de esenţă şi de formă". Frumosul este „manifestarea sensibilă a ideii". Acordul, unitatea, fuziunea „ideii" şi a formei creează frumosul.

În concepţia lui Hegel, arta este o formă superioară a practicii. „Omul obţine conştiinţa de sine însuşi pe două căi : una *teoretică,* cealaltă *practică* — scrie

---

[1] F. Engels, *Ludwig Feuerbach şi sfîrşitul filozofiei clasice germane,* ed. a IV-a, Ed. politică, 1959, p. 25.

[2] *Istoria filozofiei,* vol. II, Ed. ştiinţifică, 1959, trad. Radu Stoichiţă şi Aurelian Tache, p. 45.

Hegel. — Una prin *știință*, alta prin *acțiune*. Prin activitatea practică (omul obține conștiința de sine. — *G. M.*) atunci cînd o înclinare îl împinge să se desfășoare în afara eului, să se manifeste în mediul înconjurător, să se recunoască în *operele* sale. El atinge acest scop prin schimbările pe care le provoacă obiectelor fizice, pe care le marchează cu amprenta lui și în care regăsește propriile lui determinări. Această necesitate îmbracă diferite forme, pînă ce ajunge la modul de manifestare a lui însuși în lucruri exterioare, care constituie arta [1].

Frumosul, ca manifestare sensibilă a „ideii absolute", nu există în natură. De aici concluzia lui Hegel că arta, deși este o manifestare a activității practice, totuși nu-și găsește originea în condițiile unei realități date la un moment dat, ci își are esența ei „providențială", deci și o „predestinație providențială".

Este limpede că atare concepții duc la ruperea artei de viața socială, la ignorarea capacității de cunoaștere a artei și la desconsiderarea rolului activ al acesteia în societate.

În același timp, se poate observa că esteticienii idealiști, deși număraseră în rîndurile lor mari capacități în materie de gîndire, nu reușiseră să dea un răspuns precis, categoric, științific problemelor de bază ale esteticii.

Deși au un caracter idealist, concepțiile estetice hegeliene nu sînt lipsite de importanță. „Meritul principal al esteticii lui Hegel — se menționează în *Istoria filozofiei* — constă în interpretarea problemelor esențiale ale artei prin prisma dialecticii, în aplicarea în artă a ideii dezvoltării și, de asemenea, în introducerea principiului coliziunii în teoria artei. Totuși, în estetica hegeliană, ca și în logica hegeliană, contradicțiile ajung, în ultimă instanță, la împăcare.

Dialectica idealistă a lui Hegel s-a manifestat în filozofia artei sub forma analizei categoriilor estetice în mijlocirea și devenirea lor ; dar, ca și legea lui, estetica hegeliană a transformat conceptele în entități de sine stătătoare, în imagini divine ale spiritului absolut" [2].

Orientării idealiste, proprii școlii estetice germane de la începutul secolului al XIX-lea, i se opune, prin teze esențial deosebite, școala democraților revoluționari ruși, care reprezintă în gîndirea estetică premarxistă punctul de vedere cel mai înaintat. Celor trei reprezentanți de seamă ai școlii democraților revoluționari ruși — Belinski, Cernîșevski și Dobroliubov — le este comun faptul că pentru ei problemele de artă constituie „o armă de luptă", obiectivul luptei fiind acela de a influența, în genere, viața intelectuală.

În cunoscutul lui articol *Din trecutul presei muncitorești din Rusia*, publicat în ziarul „Raboci" (nr. 1 din 22 aprilie 1914), Lenin scrie că „mișcarea de eliberare din Rusia a trecut prin trei etape principale, corespunzătoare principalelor trei clase ale societății ruse și care și-au imprimat pecetea asupra acestei mișcări : 1) perioada nobiliară, aproximativ din 1825 pînă în 1861 ; 2) perioada raznocinților, sau perioada burghezo-democratică, aproximativ din 1861 pînă în 1895 ; 3) perioada proletară, din 1895 pînă în prezent" [3].

Aceste trei etape au influențat și mersul artei și literaturii din Rusia, precum și acela al gîndirii estetice.

---

[1] G. W. F. Hegel, *Esthétique*, (trad. în franceză de Ch. Bénard), Paris, vol. I, p. 14—15.

[2] *Istoria filozofiei*, vol. II, Ed. științifică, 1959, p. 93.

[3] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 20, Ed. politică, 1959, p. 240.

În prima perioadă, aceea nobiliară, decembriștii și Herțen au luptat pentru dezvoltarea spiritului civic și popular în literatură și pentru înflorirea unei arte și literaturi noi, legată de „vîna rodnică și aproape neatinsă“ a vechii literaturi ruse.

Pușkin, întemeietorul realismului în literatura rusă, nu numai că a demonstrat, prin opera lui artistică, legătura strînsă dintre literatură și realitate, dar în numeroase articole a scris despre sarcinile literaturii și artei în societate.

Concepțiile artistice ale lui Herțen, deși nu au fost expuse într-un tratat de estetică, ci se găsesc risipite în numeroasele lui lucrări, formează o doctrină coerentă. Herțen vedea în artă o formă prin care se manifestă plenitudinea și frumusețea vieții și socotea că a te detașa de realitate, de politică, a te refugia în emoțiile estetice înseamnă a săvîrși fapta unui om a cărui dezvoltare este incompletă. Apreciind drept reprezentant al artei progresiste pe artistul dublat de gînditor, Herțen vedea în creator pe reprezentantul intelectualilor de avangardă, animați de un ideal social generos.

Incă din vremea iobăgiei apar în gîndirea rusă poziții mult mai înaintate decît acelea ale nobililor decembriști. Lenin spune că „premergătorul înlăturării definitive a nobililor de către raznocinți [1] din mișcarea noastră de eliberare a fost V. G. Belinski, încă din timpul iobăgiei“.

În jurul anului 1840, Belinski, după cum singur spune, își ia rămas bun de la boneta filozofică a lui Egor Feodorovici (înțelegînd prin aceasta părăsirea idealismului lui Hegel) și se situează pe pozițiile materialismului filozofic, ceea ce a avut o urmare directă, revoluționară și în ceea ce privește ideile lui despre artă și literatură. În tot ceea ce a scris Belinski după 1840 se reflectă o concepție științifică, înaintată, și se manifestă o poziție de luptă împotriva teoriei reacționare a „artei pentru artă“, împotriva cosmopolitismului în artă și literatură.

Analizînd concepțiile estetice ale lui Belinski, Plehanov scrie că ele se pot rezuma la următoarele cinci idei esențiale, care stau la baza esteticii democratului revoluționar rus :

1) „Poezia este adevărul sub formă de contemplare. Poetul gîndește prin imagini ; el nu demonstrează adevărul, el îl arată.

2) Poetul face să treacă în realitate creațiile sale ideale, adică el face vizibil pentru alții ceea ce a văzut singur. Poetul nu înfrumusețează realitatea, nu descrie oamenii cum trebuie să fie, ci cum sînt.

3) Noua poezie este poezia realității, poezia vieții. Poezia este gîndirea în imagini : iată de ce, cînd ideea exprimată prin imagini nu este concretă, cînd este neadevărată sau incompletă, imaginea se resimte și nu este artistică.

4) Una dintre principalele condiții ale operei de artă stă în corespondența armonioasă a ideii cu forma și a formei cu ideea.

5) Toate părțile operei de artă trebuie să constituie un ansamblu armonios. Nu este artă fără unitatea gîndirii și fără unitatea formei, nici fără unitatea acestor două unități“ [2].

---

[1] Prin raznocinți se înțeleg intelectualii ruși proveniți din rîndurile burgheziei liberale și democrate, ale clerului și funcționarilor sau țăranilor.

[2] G. V. Plehanov, *Părerile literare ale lui Belinski*, în volumul *L'art et la vie sociale*, Editions sociales, p. 223.

Nu vom analiza aceste idei fundamentale ale lui Belinski cu privire la artă. Trebuie însă arătat că ele constituie un mare pas înainte în rezolvarea problemelor de bază ale esteticii.

Belinski s-a înscris în istoria doctrinelor estetice prin elucidarea problemei referitoare la distincţia dintre cunoaşterea teoretică şi cea artistică, problemă care încă la jumătatea secolului al XVIII-lea nu fusese sesizată decît confuz. El analizează deosebirile existente între cunoaşterea logică şi cea artistică, cunoaştere care constituie „gîndire în imagini".

Concepţia lui Belinski — exprimată în fraza : „pentru un artist adevărat, unde-i viaţa acolo e şi poezia" [1] — reprezintă o poziţie înaintată pe drumul explicării materialiste ştiinţifice a esenţei artei, a raportului ei cu realitatea. Această idee a fost dusă mai departe de către Cernîşevski.

Între anii 1850 şi 1860, lupta de clasă în Rusia ţaristă se înăspreşte, mişcarea de eliberare capătă un nou avînt, pregătind apariţia raznocinetului „ca militant principal şi de masă atît al mişcării de eliberare în general cît şi al presei democrate ilegale în special" [2].

În această perioadă se produce diferenţierea taberei liberale de cea revoluţionar-democrată şi începe lupta dintre ele, luptă care se manifestă şi în problemele artei şi literaturii.

În tabăra revoluţionarilor-democraţi se găsea Nikolai Cernîşevski (1828—1889), „democratul revoluţionar al Rusiei" [3], „un critic al capitalismului de o remarcabilă profunzime" [4], „cel mai de seamă reprezentant al socialismului utopic din Rusia" [5], acela care dintre toţi socialiştii utopici s-a apropiat cel mai mult de socialismul ştiinţific. Considerînd că în acea vreme estetica era un domeniu în care se putea manifesta mai liber de supravegherea poliţiei şi a cenzurii, Cernîşevski îşi consacră munca lui revoluţionară problemelor estetice nu numai cu scopul de a contribui la lămurirea lor, ci şi cu dorinţa de a arăta necesitatea schimbării revoluţionare în toate domeniile. Cernîşevski, aflat pe poziţiile materialismului şi angajat într-o luptă revoluţionară, consideră că arta nu se poate niciodată despărţi de viaţă. Pentru el, frumosul nu se reduce la exprimarea ideii prin imagini, ci „frumosul este viaţa".

„Din definiţia «frumosul este viaţa» — scria Cernîşevski — urmează că frumuseţea autentică şi sublimă este, în mod precis, frumuseţea întîlnită de om în lumea realităţii şi nu frumuseţea creată de artă ; originea artei trebuie căutată în altă parte decît acolo unde s-a căutat pînă acum, dacă se porneşte de la o asemenea concepţie asupra frumosului ; pentru aceste motive, rolul esenţial al artei se va înfăţişa şi el într-o lumină cu totul diferită" [6].

Iată, aşadar, o nouă etapă parcursă în căutarea soluţionării problemei artei. Cernîşevski arată că originea artei trebuie căutată în lumea realităţii şi nu în cine ştie ce „idee absolută".

---

[1] V. G. Belinski, *Opere filozofice alese*, vol. II, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 79.
[2] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 20, Ed. politică, 1959, p. 241.
[3] Ibidem, p. 435.
[4] Ibidem, p. 241.
[5] Ibidem, p. 111.
[6] N. G. Cernîşevski, *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 39.

Răspunzînd problemei referitoare la rostul artei, a rolului acesteia în viaţa socială, Cernîşevski afirmă că „domeniul artei nu se limitează numai la domeniul frumosului în sensul estetic al frumosului existent prin esenţa sa vie şi nu numai prin perfecţiunea formei ; arta reproduce tot ceea ce prezintă interes pentru om în viaţă“ [1].

În concepţia estetică a lui Cernîşevski, operele de artă, pe lîngă faptul că reproduc realitatea, au şi funcţia de a explica viaţa şi chiar de a da sentinţe asupra fenomenelor vieţii.

Luptînd împotriva esteticii idealiste a lui Hegel, autorul romanului *Ce-i de făcut ?* a subliniat cu vigoare că arta nu se mărgineşte să procure o plăcere estetică oarecare, ci trebuie să servească „în sensul larg şi nobil al cuvîntului“. „Arta este un manual al vieţii“ din care omul trebuie să ia cunoştinţă de realitate, iar conţinutul artei este „interesul general“.

Şi în domeniul esteticii Cernîşevski „s-a apropiat cel mai mult de socialismul ştiinţific“, ajungînd la concluzia că „diferitele clase ale societăţii îşi fac un ideal al frumosului, diferit după condiţiile economice ale existenţei lor“. De aici şi pînă la concepţia marxistă despre artă nu mai era mult, dar drumul acesta nu a putut fi parcurs de Cernîşevski. De ce ? Cu privire la aceasta, Lenin dă următoarea explicaţie : „Cernîşevski este singurul scriitor rus cu adevărat mare care a ştiut, începînd din al şaselea deceniu al secolului trecut şi pînă în 1888, să se menţină la nivelul unui materialism filozofic integral, respingînd jalnicele absurdităţi ale neokantienilor, pozitiviştilor, machiştilor, şi ale tuturor celorlalţi confuzionişti. Cernîşevski n-a ştiut însă, sau mai bine-zis : n-a putut, datorită stării înapoiate a vieţii ruseşti, să se ridice pînă la materialismul dialectic al lui Marx şi Engels“ [2].

Am atins aici numai acele aspecte din concepţia estetică a lui Cernîşevski care au o legătură directă cu problemele puse la începutul acestui capitol, însă meritele marelui democrat revoluţionar rus în domeniul esteticii, al teoriei literaturii sînt deosebite. Concepţiile lui Cernîşevski sînt valabile şi astăzi, mai cu seamă acelea care se referă la rolul artei în societate, la combativitatea artei, la necesitatea luptei împotriva tezelor reacţionare idealiste despre „arta pură“, „arta pentru artă“.

În direcţia concepţiilor lui Cernîşevski s-a dezvoltat şi Dobroliubov. În scurta lui viaţă — a murit la 25 de ani — el s-a manifestat ca un puternic şi dîrz adversar al concepţiilor estetice ale nobilimii liberale ruse, susţinînd ideea caracterului popular al artei. Scriind că „nu viaţa este aceea care păşeşte pe urma teoriilor literare, ci literatura se modifică după curentul vieţii“, Dobroliubov afirma că însăşi viaţa cere literaturii să se îndrepte cu totul şi categoric spre interesele şi cerinţele poporului. Aceasta este ideea centrală în jurul căreia s-a ţesut întreaga operă a lui Dobroliubov, care lega problema realismului artei de aceea a caracterului ei popular.

Belinski, Cernîşevski şi Dobroliubov ocupă de asemenea un loc important în istoria criticii. Analiza critică pătrunzătoare pe care au făcut-o operelor literare de seamă contemporane constituie un prilej în plus pentru expunerea principiilor lor estetice, care nu au fost comentate aici, urmînd a se reveni asupra lor în capitolele următoare.

---

[1] N. G. Cernîşevski, *Arta şi realitatea din punct de vedere artistic*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 142

[2] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 14, E.S.P.L.P., 1954, p. 355.

Această scurtă trecere în revistă a principalelor teorii estetice apărute din antichitate şi pînă la Marx şi Engels arată cît de lungă a fost lupta dintre materialism şi idealism în domeniul artei şi literaturii. Exprimînd precise interese de clasă, idealiştii n-au dat o explicaţie ştiinţifică problemei esenţei artei, a originii ei, a legăturilor ei cu realitatea.

Materialiştii, în luptă cu idealiştii, au parcurs şi ei un drum greu, ocolit, pentru ca abia marii democraţi revoluţionari ruşi să se apropie de explicarea ştiinţifică a problemelor, explicare dată de către Marx şi Engels, creatorii materialismului dialectic şi ai materialismului istoric, şi de către Lenin, continuator genial al fondatorilor marxismului.

Marxismul şi problemele de bază ale literaturii

La jumătatea secolului al XIX-lea se constituie ca ştiinţă materialismul istoric. Creatorii lui, Karl Marx şi Friedrich Engels, descoperind legile care guvernează viaţa socială şi elaborînd principiile dezvoltării societăţii, au oferit esteticii posibilitatea de a se transforma în ştiinţă. Rezolvarea problemei fundamentale a filozofiei — raportul dintre existenţă şi conştiinţă — a creat esteticii baza teoretică pentru a răspunde la întrebarea : care este legătura dintre artă şi realitate ?

* * *

Pentru elucidarea problemei fundamentale a esteticii, este necesar ca mai întîi să se expună, fie chiar şi pe scurt, teza materialismului istoric cu privire la raportul dintre existenţă şi conştiinţă.

În lucrarea *Ideologia germană,* Marx şi Engels, referindu-se la raportul dintre latura materială şi cea spirituală a vieţii sociale, afirmă că „reprezentările, gîndirea, relaţiile spirituale dintre oameni mai *apar aci ca izvorînd nemijlocit din relaţiile lor materiale. Acelaşi lucru este valabil şi pentru producţia spirituală, aşa cum se manifestă în limbajul politicii, legilor, moralei, religiei, metafizicii etc. ale unui popor*“ [1].

Aşadar, marxismul rezolvă raportul existenţă-conştiinţă în favoarea laturii materiale, aceasta constituind izvorul fenomenelor de natură ideală, spirituală. Ca atare, conştiinţa socială, viaţa spirituală a oamenilor este totdeauna reflectarea condiţiilor vieţii materiale a societăţii. Cu alte cuvinte, „conştiinţa nu poate fi niciodată altceva decît existenţă conştientă, iar existenţa oamenilor este procesul real al vieţii lor“ [2].

Cum trebuie înţeleasă această temă enunţată mai sus ?

În *Contribuţii la critica economiei politice,* Marx arată că în producţia socială oamenii intră în relaţii diferite, care sînt indispensabile şi independente de voinţa lor. Aceste relaţii de producţie corespund unui stadiu definitiv al evoluţiei forţelor materiale de producţie. „Totalitatea acestor relaţii de producţie — scrie Marx — formează structura economică a societăţii, adevărata bază pe care se înalţă o suprastructură juridică şi politică şi căreia îi corespund forme determinate ale conştiinţei sociale. Modul de producţie al vieţii materiale determină

---

[1] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură,* E.P.L.P., 1953, p. 6. (Sublinierea noastră).

[2] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură,* E.P.L.P., 1953, p. 6.

în genere procesul vieţii sociale, politice şi spirituale. Nu conştiinţa oamenilor determină existenţa lor, ci, dimpotrivă, existenţa lor socială le determină conştiinţa“ [1].

Marx şi Engles privesc, aşadar, condiţiile economice ca factorul care în ultimă instanţă determină progresul istoriei, progresul politic, juridic, filozofic, religios, artistic fiind determinat de progresul economic.

Oamenii sînt producătorii concepţiilor, ideilor lor, aşa cum sînt condiţionaţi de progresul definit al forţelor lor de producţie. Conştiinţa oamenilor nu poate fi niciodată nimic altceva decît conştiinţa existenţei, iar existenţa oamenilor este procesul lor de viaţă. Deci viaţa nu este determinată de conştiinţă, ci conştiinţa de viaţă.

Explicat ştiinţific de către materialismul istoric, raportul dintre condiţiile materiale ale vieţii şi formele de conştiinţă socială constituie baza teoretică a elucidării consecvent ştiinţifice a problemei originii artei, oferind implict argumentarea temeinică necesară dezvăluirii profunde a falsităţii teoriilor idealiste care socot arta ca fiind un joc, o activitate individuală şi dezinteresată, avînd drept izvor dorinţa omului de a se elibera de datorie şi de necesitate.

În accepţia materialismului istoric, totalitatea relaţiilor de producţie care dau structura unei anume societăţi este cunoscută sub denumirea de *bază economică*. Aceasta determină natura manifestărilor conştiinţei sociale, fie ele de ordin filozofic, juridic, religios sau *artistic*. *Concepţiile* juridice, politice, filozofice, etice, religioase şi *artistice*, ca şi instituţiile corespunzătoare acestora, constituie ceea ce se numeşte în materialismul istoric *suprastructura* societăţii respective.

Din demonstraţia ştiinţifică pe care Marx o face pe marginea raportului dintre bază şi suprastructură, arta apare drept o formă îmbrăcată de suprastructură, o formă de manifestare a conştiinţei sociale, deci un fenomen ideologic alături de celelalte fenomene ideologice de natură politică, juridică, etică sau religioasă.

Fiind integrată în sfera largă a fenomenelor ideologice, a fenomenelor de conştiinţă socială, arta îşi găseşte originea în condiţiile vieţii materiale, adică în baza economică a societăţii. În acest fel apare limpede teza marxistă cu privire la izvorul şi originea artei : fenomenul artistic este un factor determinat în viaţa socială, care îşi găseşte cauza materială în baza economică a societăţii.

Aşadar, izvorul literaturii — fenomen ideologic — nu trebuie căutat în ideile care ar apărea fără nici o cauză materială în capul oamenilor şi nici în „inspiraţii“ divine.

Această descoperire istorică a lui Marx, privind toate fenomenele ideologice, a dat concepţiei despre artă o bază ştiinţifică. Belinski şi Cernîşevski afirmaseră că arta înseamnă viaţa, dar nu explicaseră ce trebuie înţeles prin viaţă, nu arătaseră care sînt condiţiile vieţii care determină generarea fenomenului artistic.

Marx prezintă primul, în mod ştiinţific, raportul dintre condiţiile materiale ale vieţii şi fenomenele ideologice şi în felul acesta dă răspuns problemei fundamentale a originii artei şi literaturii şi a raporturilor lor cu realitatea.

Această teză a materialismului istoric necesită o explicaţie argumentată şi ştiinţifică, pentru evitarea înţelegerii vulgarizatoare a raportului stabilit de Marx între artă şi factorul economic, acesta din urmă fiind elementul determinant.

---

[1] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 5.

În procesul istoriei, formele conștiinței sociale ajunse la un anume stadiu de dezvoltare, pe măsura separării muncii intelectuale de cea fizică, își însușesc un caracter relativ de sine stătător. În același sens, arta capătă o relativă independență față de viața materială a societății. Premisele unei explicații temeinic științifice a raportului artă-societate stau în înțelegerea tezei marxiste conform căreia stadiul de dezvoltare a artei se explică nu în funcție *directă* de forțele de producție, ci *o anumită etapă a dezvoltării artei este condiționată de interacțiunea diferitelor forme ale conștiinței sociale.*

Determinată în ultimă instanță de dezvoltarea bazei economice a societății, arta suferă influența acesteia, indirect, prin intermediul regimului politic, al luptei de clasă, prin intermediul ideologiei, și în special al concepțiilor filozofice și estetice.

Încercarea de a explica un anume stadiu de dezvoltare a artei prin nivelul dezvoltării forțelor de producție reprezintă interpretarea vulgarizatoare a tezei marxiste cu privire la izvorul și originea artei, privită ca formă a conștiinței sociale. Această teză, ca oricare alta de altfel, necesită aprecierea fenomenului sub raport istoric. Este adevărat că, la originile artei, legătura dintre producție și creația artistică este deosebit de evidentă. La începuturile ei, arta se confunda cu diversele ritualuri artistico-magice, care aparțin diferitelor triburi și pe care acestea le practicau în vederea influențării activității lor zilnice, menite să le procure hrana necesară existenței. Este vorba de jocurile, dansurile, diferitele mișcări ritmice, însoțite uneori de sunete, pe care oamenii ce aparțineau unui trib le efectuau în jurul imaginii unui animal.

Se impune deci ideea că arta își găsește la bun început originea în activitatea umană, în muncă. Karl Bücher (1847—1930), folosind un vast material etnografic și studiind profund și multilateral viața diferitelor triburi din Australia, a ajuns, în lucrarea sa *Munca și ritmul*, la concluzia că, „pe prima treaptă de dezvoltare, munca, muzica și poezia au fost legate între ele în modul cel mai strîns. Elementul principal al acestei trinități a fost însă munca, celelalte elemente avînd doar un rol secundar“ [1].

Conform concepției marxiste asupra istoriei, omul social se creează pe el însuși în cadrul activității pe care o desfășoară, prin munca sa. Omul social se transformă transformînd natura. În consecință, munca produce nu numai obiecte izolate sau instrumente, ci și natura umană.

În această activitate a omului asupra naturii se petrece un proces de acțiune reciprocă, întrucît omul acționează asupra naturii, dar implicit natura lucrează asupra lui. Ca urmare, are loc formarea atît a simțului artistic, cît și a obiectului artistic.

Analizînd acest proces, Marx nota că, spre deosebire de animal, „omul produce în afara necesității fizice și produce cu adevărat abia atunci cînd se eliberează de ea ; animalul se produce numai pe sine însuși, în timp ce omul reproduce toată natura ; produsul animalului aparține nemijlocit trupului său fizic, în timp ce omul stă liber în fața produsului său. Animalul dă formă lucrurilor numai pe măsura și după necesitatea acelei species (specii) căreia îi aparține, în timp ce omul știe să producă pe măsura oricărei species, știind să dea întotdeauna

[1] K. Bücher, *Arbeit und Rhytmus*, Leipzig, 1899, p. 305.

obiectului măsura care-i este inerentă ; de aceea omul dă formă lucrurilor și în conformitate cu legile frumosului“ [1].

Punctul de vedere materialist cu privire la izvorul și la originea artei demonstrează că creația artistică este un produs al procesului muncii. Concomitent cu formarea obiectului estetic are loc dezvoltarea simțului estetic. La om, prin acțiunea acestuia asupra naturii umane, se produce o diferențiere a simțurilor datorită căreia el capătă posibilitatea de a reproduce calitățile obiectului. În momentul în care dezvoltarea societății omenești marchează diferențierea muncii fizice de cea intelectuală, are loc și apariția artiștilor specializați, ceea ce va determina în mod firesc de acum înainte progresul în domeniul creației artistice.

Rezultă deci că opera de artă este expresia superioară a lumii și a omului însuși, realizată de artist în condițiile epocii sale, în cadrul diviziunii sociale a muncii și a raporturilor sociale existente.

În susținerea acestor teze marxiste merită subliniate cercetările lui Plehanov, care, bazîndu-se pe cunoașterea unui bogat material etnografic, comentează pe larg problema originii artei în *Scrisori fără adresă.*

În acest sens, într-o scrisoare a sa, G. V. Plehanov comentează una dintre concluziile cercetătorului german Ernst Grosse, care afirmă în lucrarea *Originile artei* că „trecerea de la ornamentele animale la cele vegetale reprezintă un simbol al celui mai mare progres din istoria civilizației : trecerea de la modul de viață vînătoresc la cel agricol“ [2].

Plehanov apreciază că istoria artei nu poate face abstracție de tot acest material pe care-l oferă etnografia. O dată revendicat de către istoria artei, el constituie materialul faptic care, supus generalizărilor și aprecierilor teoretice, ilustrează procesul de evoluție al artei.

Pe măsura dezvoltării civilizației umane, legătura dintre artă și producție devine tot mai complexă, încetînd a mai fi o legătură directă, nemijlocită. Pe această treaptă a dezvoltării artei, cercetătorul observă o neconcordanță între anumite perioade de înflorire a artei și dezvoltarea bazelor materiale ale societății. În istoria artei, progresul artistic nu corespunde în mod obligatoriu cu progresul economic ; superioritatea unei anume orînduiri sociale față de o alta anterioară nu implică superioritatea artei create față de producția artistică creată în cadrul orînduirii sociale precedente.

Marx a analizat acest fenomen în *Introducerea la contribuții la critica economiei politice,* ocupîndu-se de dezvoltarea inegală a diferitelor forme de cultură. Enunțînd teza conform căreia în artă anumite epoci de înflorire nu au nici un raport cu dezvoltarea generală a societății, Marx ilustrează această afirmație cu arta grecilor și a lui Shakespeare. „Despre anumite forme ale artei, cum ar fi, de pildă, epopeea — scrie Marx —, se admite chiar faptul că, în forma lor clasică, epocală, ele nu pot fi niciodată create după ivirea producției artistice ca atare ; așadar, că înăuntrul sferei artei chiar anumite forme importante ale acesteia nu sînt posibile decît pe o treaptă neevoluată a dezvoltării artei. Dacă acest lucru este valabil în raportul dintre diferitele genuri artistice dinăuntrul sferei artei însăși, atunci faptul că același lucru este valabil în raportul dintre întreaga sferă a artei și dezvoltarea generală a societății este oricum mai puțin izbitor“ [3].

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură,* E.P.L.P., 1953, p. 45—46.
[2] Grosse Ernst, *Die anfänge der Kunst,* Leipzig, 1894, p. 149.
[3] Vezi K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură,* E.P.L.P., 1953, p. 27—28.

Argumentația lui Marx ilustrează caracterul deosebit de complex al procesului de evoluție al artei, al raporturilor ce se stabilesc în cadrul societății între artă, factorul economic și celelalte forme de conștiință socială. Analiza anumitor perioade de dezvoltare a artei și literaturii aparținînd diferitelor popoare care cunosc condiții proprii de dezvoltare ilustrează tezele lui Marx referitoare la dezvoltarea inegală a artei și la aparenta independență a artei față de dezvoltarea economică a societății.

În cercetarea fenomenului artistic se impune și discutarea raportului existent între acesta ca formă a conștiinței sociale și suprastructură în ansamblul ei.

Marxismul a demonstrat că o dată cu schimbarea bazei se produc schimbări corespunzătoare și în suprastructură.

Tocmai această schimbare explică de ce există deosebiri între imaginile artistice ale literaturii antice, ale literaturii evului mediu, ale literaturii din perioada capitalismului și ale literaturii realismului socialist. Schimbările profunde petrecute în bază s-au reflectat în concepțiile artistice ale scriitorilor din diferite orînduiri sociale, în psihologia oamenilor, în moravurile societății, și aceasta a dus la diferențierea istorică a literaturii și artei, a făcut imposibilă crearea așa-ziselor „tipuri permanente“ în literatură, valabile oriunde, oricînd și oricum. Este incontestabil că există o diferență esențială între Creon, Moș Goriot și Pavel Korceaghin.

Problema nu este însă atît de simplă cum apare la prima vedere. Înțelegerea simplistă a principiului că o dată cu dispariția bazei dispare și suprastructura ar duce la concluzia falsă că astăzi nu trăiește nici o operă de artă creată anterior orînduirilor socialiste și capitaliste, singurele existente în veacul nostru în lume [1].

Și, totuși, lucrurile nu stau astfel. Omenirea a păstrat în tezaurul ei spiritual tot ceea ce a fost de preț și s-a putut salva sub aspectul fizic. Marile valori ale literaturii, picturii, sculpturii, arhitecturii, muzicii, ale coregrafiei și, acum în urmă, ale cinematografiei au intrat, într-un fel sau altul, în patrimoniul omenirii, unele trecînd peste granițele tuturor orînduirilor sociale cunoscute pînă azi, vorbind omului despre capacitatea sa creatoare.

Oglindind realitatea, operele de artă valoroase, deși condiționate istoric, nu dispar o dată cu baza economică și cu suprastructura orînduirii în timpul căreia au fost create. Acest fapt se datorește caracterului lor popular și capacității operei de geniu de a fi purtătoare a unor valori general-umane. Depășind limitele unei singure orînduiri sociale, atare creații artistice, care reflectă acele trăsături ce aparțin esenței umane și care suferă modificări deosebit de lente în decursul dezvoltării societății, au — în afară de valoarea de document istoric — și o mare capacitate emoțională, care lucrează asupra afectivității oamenilor cu o intensitate egală, ba chiar și mai mare în diferite perioade istorice.

Discuțiile purtate de filozofii marxiști în jurul problemei suprastructurii, pornind de la înțelegerea profundă, nedogmatică a tezelor marxist-leniniste, au arătat că a determina elementele care trebuie să fie raportate la suprastructură doar după criteriul duratei lor este greșit. Desigur că suprastructura, în ansamblul ei, nu durează decît o singură epocă, adică atîta timp cît durează formațiunea socială dată, însă nu același lucru se întîmplă cu unele elemente ale suprastructurii, cum este, de pildă, și arta.

[1] Rămășițele altor orînduiri nu contează în discuția aceasta.

Ceea ce dispare, se lichidează, se desființează, moare treptat se referă la elementele reacționare, perimate ale suprastructurii. Tot ce este însă măreț, progresist, creat de forțele sociale înaintate se păstrează, nu dispare în timpul revoluțiilor sociale, al transformărilor survenite în baza și suprastructura societății.

Este evident deci că, datorită complexității fenomenului artistic, dată fiind condiționarea lui de către multipli factori sociali, cît și caracterului dificil al sesizării raportului dintre nivelul dezvoltării artistice a societății și stadiul progresului economic, studierea artei ridică în fața cercetătorului numeroase probleme, a căror rezolvare cere o bună pregătire teoretică, un înalt nivel ideologic, un ascuțit discernămînt științific și o vastă informare istorică.

Discuțiile cu privire la caracterul suprastructural al literaturii nu au un aspect scolastic, ci ajută în mod creator la lămurirea a numeroase și complicate probleme, cum ar fi aceea a caracterului istoric, a rolului mobilizator și educativ al literaturii, a înțelegerii dezvoltării literaturii progresiste în țările capitaliste și a descompunerii literaturii claselor exploatatoare.

Problemele atît de variate și de particulare impuse de analiza creației literare își găsesc însă rezolvarea științifică în măsura unei orientări temeinic materialiste, în măsura însușirii profunde a tezei materialismului istoric care dovedește că arta este o formă specifică îmbrăcată de conștiința socială într-un anume stadiu de dezvoltare a societății omenești, în măsura folosirii metodei dialectice.

Demonstrînd locul artei în cadrul fenomenelor de suprastructură și particularitățile acesteia izvorînd din complexitatea fenomenului, estetica marxistă precizează implicit funcția de reflectare și de cunoaștere a artei, cît și modalitatea specifică de reflectare a realității de către artă, modalitate din care decurg trăsăturile specifice ale artei.

Așadar, referindu-ne la problematica cursului nostru, se impune întrebarea : prin ce se deosebește literatura de alte fenomene de suprastructură ?

Pentru a se da răspuns acestei întrebări, este necesar să se determine care sînt trăsăturile specifice ale literaturii.

Capitolul II

SPECIFICUL LITERATURII CA FORMĂ A CONȘTIINȚEI SOCIALE

Teroria leninistă a reflectării

Formă a conștiinței sociale, arta joacă în viața societății un rol deosebit de important. Fenomenul artistic, creația literar-artistică își exercită acest rol prin îndeplinirea funcțiilor sale, și anume cea de *cunoaștere*, cea *social-educativă* și cea de *educație estetică*. Aceste funcții se află într-o interdependență, firească de altfel, sau, mai precis, una decurge cu necesitate din cealaltă.

Ca atare, arta își îndeplinește rolul său social-educativ, contribuind, printre altele, la educația estetică a omului, dată fiind calitatea sa specifică de formă a

Ceea ce dispare, se lichidează, se desființează, moare treptat se referă la elementele reacționare, perimate ale suprastructurii. Tot ce este însă măreț, progresist, creat de forțele sociale înaintate se păstrează, nu dispare în timpul revoluțiilor sociale, al transformărilor survenite în baza și suprastructura societății.

Este evident deci că, datorită complexității fenomenului artistic, dată fiind condiționarea lui de către multipli factori sociali, cît și caracterului dificil al sesizării raportului dintre nivelul dezvoltării artistice a societății și stadiul progresului economic, studierea artei ridică în fața cercetătorului numeroase probleme, a căror rezolvare cere o bună pregătire teoretică, un înalt nivel ideologic, un ascuțit discernămînt științific și o vastă informare istorică.

Discuțiile cu privire la caracterul suprastructural al literaturii nu au un aspect scolastic, ci ajută în mod creator la lămurirea a numeroase și complicate probleme, cum ar fi aceea a caracterului istoric, a rolului mobilizator și educativ al literaturii, a înțelegerii dezvoltării literaturii progresiste în țările capitaliste și a descompunerii literaturii claselor exploatatoare.

Problemele atît de variate și de particulare impuse de analiza creației literare își găsesc însă rezolvarea științifică în măsura unei orientări temeinic materialiste, în măsura însușirii profunde a tezei materialismului istoric care dovedește că arta este o formă specifică îmbrăcată de conștiința socială într-un anume stadiu de dezvoltare a societății omenești, în măsura folosirii metodei dialectice.

Demonstrînd locul artei în cadrul fenomenelor de suprastructură și particularitățile acesteia izvorînd din complexitatea fenomenului, estetica marxistă precizează implicit funcția de reflectare și de cunoaștere a artei, cît și modalitatea specifică de reflectare a realității de către artă, modalitate din care decurg trăsăturile specifice ale artei.

Așadar, referindu-ne la problematica cursului nostru, se impune întrebarea : prin ce se deosebește literatura de alte fenomene de suprastructură ?

Pentru a se da răspuns acestei întrebări, este necesar să se determine care sînt trăsăturile specifice ale literaturii.

Capitolul II

SPECIFICUL LITERATURII CA FORMĂ A CONȘTIINȚEI SOCIALE

Teroria leninistă a reflectării

Formă a conștiinței sociale, arta joacă în viața societății un rol deosebit de important. Fenomenul artistic, creația literar-artistică își exercită acest rol prin îndeplinirea funcțiilor sale, și anume cea de *cunoaștere,* cea *social-educativă* și cea de *educație estetică.* Aceste funcții se află într-o interdependență, firească de altfel, sau, mai precis, una decurge cu necesitate din cealaltă.

Ca atare, arta își îndeplinește rolul său social-educativ, contribuind, printre altele, la educația estetică a omului, dată fiind calitatea sa specifică de formă a

conștiinței sociale. În același timp, rolul social-educativ decurge, firește, din funcția de cunoaștere a artei, dar producția spirituală, care ține de domeniul artistic, își îndeplinește funcția sa social-educativă într-un mod deosebit de alte forme ale conștinței sociale, deoarece însuși caracterul cunoașterii artistice diferă de celelalte modalități de cunoaștere a lumii.

Pentru înțelegerea rolului pe care îl îndeplinește în viața societății, a felului în care ea acționează asupra conștiinței oamenilor, este necesară cunoașterea acelor trăsături specifice ale fenomenului artistic care particularizează arta în ansamblul formelor conștiinței sociale și care determină și modul specific în care creația artistică își exercită funcțiile sale amintite mai sus : de cunoaștere, social-educativă și de factor de educație estetică.

* * *

Este știut că în procesul muncii s-a format și s-a dezvoltat capacitatea omului de a-și apropia realitatea înconjurătoare. Această capacitate de cunoaștere, proprie fiecărui om în parte, se manifestă evident sub două forme, ambele constituind varietăți ale uneia și aceleiași posibilități de cunoaștere, sesizare și pătrundere în ceea ce constituie esența fenomenelor naturale și sociale care îl înconjură pe om, dezvăluirea a ceea ce constituie elementul caracteristic al unui fapt, eveniment sau obiect existent în realitatea materială, independent de conștiința individului.

Analiza procesului cunoașterii duce la concluzia că omul realizează actul cunoașterii prin două forme deosebite, și anume : forma științifică și forma artistică. Fiecărui om îi este accesibilă, într-un grad mai mare sau mai mic, capacitatea științifică și cea artistică, ambele aflîndu-se în corelație prin însuși faptul că sînt forme ale aceluiași proces al gîndirii.

Practica socială a dezvoltat în decursul istoriei două forme diferite de gîndire umană, și anume gîndirea logică și cea în imagini. Ambele au drept scop cunoașterea realității materiale obiectiv existente, descoperirea adevărului.

Este vreo deosebire esențială între aceste forme de gîndire ?

Actul de pătrundere în esența fenomenelor naturale și sociale constituie un proces greu de trecere de la necunoaștere la cunoaștere. Gîndirea nu poate să cuprindă dintr-o dată toate laturile fenomenelor din natură și din societate, nu poate să descopere dintr-o dată legile ascunse adînc în fenomene. Din această cauză, trecerea de la necunoaștere la cunoaștere reprezintă un proces care se realizează în fapt datorită activității unui număr infinit de generații de oameni. Trecerea de la necunoaștere la cunoaștere înseamnă saltul calitativ de la neesențial la esențial, înseamnă pătrunderea de către om în esența realității care se prezintă cunoașterii umane.

Cum se realizează practic cunoașterea ? Care este, cu alte cuvinte, modalitatea prin care omul își apropie obiectele și fenomenele din natură și din societate ?

Teoria leninistă a reflectării consideră procesul de cunoaștere a adevărului drept un proces complex, greu, contradictoriu. În permanență în fața omului apare necesitatea rezolvării contradicției dintre lumea materială, infinită și caracterul relativ mărginit al cunoașterii noastre despre această lume pe fiecare treaptă a dezvoltării istorice. Progresele făcute de om măresc încontinuu capacitatea lui de cunoaștere, dar aceasta nu înseamnă că se lichidează contradicția dintre această capacitate și infinitul lumii materiale.

Cunoaşterea, procesul de oglindire a realităţii obiective în conştiinţa omului, este constituită dintr-o serie de momente. Referindu-se la el, Lenin îl sintetiza în formula : „De la intuirea vie la gîndirea abstractă *şi de la ea la practică*, aceasta este calea dialectică a cunoaşterii *adevărului*, a cunoaşterii realităţii obiective“ [1].

Contemplarea vie constituie, aşadar, etapa iniţială a procesului de cunoaştere. Ca atare, actul cunoaşterii începe prin perceperea senzorială a fenomenelor, a obiectelor. Cu ajutorul organelor senzoriale, omul stabileşte un contact direct, nemijlocit cu lumea exterioară. În producţia de bunuri materiale, omul acţionează asupra lumii materiale, dar implicit suferă el însuşi acţiunea mediului înconjurător, care se oglindeşte în conştiinţa omului sub formă de senzaţii şi de percepţii. Izvorul, cauza senzaţiilor şi a percepţiilor este, aşadar, lumea materială, existentă independent de conştiinţa omului.

Diferitele calităţi ale obiectelor sau fenomenelor acţionează asupra simţurilor omului şi, prin organele senzoriale respective, provoacă *senzaţii*.

Experienţa arată că în realitate nu există calităţi, însuşiri pure, ci fiecare dintre ele caracterizează o anume latură a obiectului sau fenomenului. Verdele, de pildă, se referă la existenţa coroanei verzi a unui pom privit de om ; asprimea pricepută prin pipăit se referă la existenţa cojii aspre, în timp ce foşnetul perceput prin auz se referă la existenţa frunzelor şi a crengilor care se mişcă în bătaia vîntului.

Concluzia care se impune este aceea că omul nu capătă senzaţii pure, izolate cu privire la un obiect sau fenomen, ci obiectul sau fenomenul se determină în mod concret printr-o mulţime de însuşiri, sesizate de diferite organe senzoriale ale omului, ceea ce îi dă acestuia *perceperea*, care reflectă obiectul sau fenomenul ca întreg, în unitatea însuşirilor lui.

Senzaţiile şi percepţiile sînt imagini subiective ale lumii exterioare obiective şi ele reflectă direct, fără nici o verigă intermediară, această lume.

Legătura directă cu lumea exterioară dă o reprezentare concretă a realităţii, şi aceasta constituie elementul pozitiv, puternic al cunoaşterii senzoriale. În schimb, faptul că în această fază nu se pot descoperi legile interne ale fenomenelor şi nu se ajunge la generalizare constituie elementul negativ, slab al cunoaşterii senzoriale.

Stabilirea contactului nemijlocit între obiect şi subiect în etapa senzorială, deşi prezintă o mare importanţă, nu epuizează cunoaşterea, care necesită pătrunderea în esenţa fenomenelor şi obiectelor, înţelegerea legăturilor necesare interioare dintre obiecte şi fenomene ; ea necesită gîndirea abstractă, care constituie o etapă calitativ nouă în procesul de cunoaştere a adevărului.

Rolul imens al *gîndirii abstracte* în procesul de cunoaştere constă în posibilitatea pe care aceasta o oferă omului de a înţelege legile de dezvoltare a lumii materiale. O dată descoperite, prin înţelegerea esenţei fenomenelor şi a legăturilor existente între multitudinea de obiecte şi fenomene care alcătuiesc realitatea, legile care guvernează natura şi societatea sînt folosite în mod conştient de către oameni şi dau cheia progresului uman.

Dacă senzaţia şi percepţia, elaborate de către om în etapa senzorială a cunoaşterii, au calitatea de a păstra contactul nemijlocit cu obiectele şi fenomenele realităţii materiale, *gîndirea abstractă* se depărtează de acestea. În etapa gîndirii logice, omul stabileşte un contact mediat cu realitatea, realizat printr-un îndelungat proces

[1] V. I. Lenin, *Opere*, vol. 38, Ed. politică, 1959, p. 163.

de abstractizare. Generalizînd, omul capătă o sumă de cunoștințe, pe care le aplică apoi la fenomene și la obiecte particulare. Omul se ridică deci, în procesul gîndirii, de la particular la general cu ajutorul abstractizării, al generalizării.

În această etapă a cunoașterii, omul face abstracție de toate trăsăturile întîmplătoare, accidentale ale obiectelor și fenomenelor, oprindu-se la cele comune, esențiale. Subiectul cunoscător se oprește asupra esenței, asupra legăturilor interne dintre fenomene și obiecte, asupra a ceea ce dă esența unui obiect, fenomen, grup de obiecte sau de fenomene. Cunoașterea esenței se realizează deci pe calea abstractizării, a generalizării. Dar elementele de bază ale rezultatului se găsesc în particular. Sesizînd raportul dintre general și particular, Lenin scria: „Generalul nu există decît în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general“ [1].

Cunoașterea senzorială este directă, cunoașterea logică este mediată. De la obiect sau fenomen la imaginea senzorială, procesul este direct, însă trecerea de la reflectarea fenomenului sau a obiectului la reflectarea esenței acestuia presupune trecerea de la direct la mediat, de la particular la general.

Forma elementară de generalizare a percepțiilor *o constituie reprezentarea,* moment al treptei senzoriale, dar care face legătura dintre prima treaptă și a doua. Reprezentările sînt imagini concrete ale realității, realizate datorită faptului că omul, după ce a perceput un obiect, și-l poate ulterior reprezenta fără ca obiectul să mai cadă direct sub simțurile lui.

Gîndirea logică organizează rezultatele cunoașterii în noțiuni, judecăți, raționamente. *Noțiunea, modalitate* prin care cunoașterea științifică transmite rezultatele îndelungului proces parcurs de om, este *total lipsită de caracter concret, senzorial.* Ea reflectă însușirile generale, esențiale și necesare ale obiectelor și fenomenelor, ca atare, are un caracter general. Aceasta determină faptul că noțiunea include în sine bogăția și diversitatea particularului și a individualului.

Legîndu-se noțiuni între ele, se ajunge la judecăți prin care se reflectă legătura obiectivă a obiectelor, fenomenelor, proceselor.

În interacțiunea dintre etapa senzorială și cea logică, un rol imens îl joacă practica, pe baza căreia se dezvoltă cunoașterea. Activitatea practică a oamenilor constituie baza legăturii indisolubile dintre momentul senzorial și cel rațional în procesul de cunoaștere a lumii de către om. Explicînd oportunitatea fiecărui moment, a fiecărei etape în cadrul cunoașterii, teoria leninistă a reflectării, enunțată de Lenin în lucrarea *Materialism și empiriocriticism,* demonstrează implicit interdependența dintre ele și modalitatea în care se realizează cunoașterea, modalitate prin care cunoașterea științifică a lumii își elaborează rezultatele.

* * *

Apreciind fenomenul artistic, alături de celelalte forme ale conștiinței sociale, drept un mijloc de reflectare a lumii materiale, estetica materialistă nu poate ignora specificul artei ca mijloc de cunoaștere a lumii materiale. Ca atare, printre problemele esențiale ale esteticii, după rezolvarea raportului artă-realitate se înscrie și cea referitoare la *specificul cunoașterii artistice,* la modalitatea exprimării adevărurilor în artă. Cu alte cuvinte, estetica, după ce stabilește *ce este arta,* după

[1] V. I. Lenin, *Opere,* vol. 38, p. 365.

ce îi stabileşte *locul în sfera formelor conştiinţei sociale,* îşi pune cu necesitate întrebarea : ce *reflectă* arta, dată fiind funcţia ei de cunoaştere ? Cum se realizează în artă cunoaşterea, care este modalitatea în care arta îşi organizează rezultatele cunoaşterii ?

Trebuie menţionat că, pînă la începutul secolului al XIX-lea, teoreticienii nu-şi pun în mod limpede problema naturii cunoaşterii artistice şi cea a mijloacelor ei specifice.

Articolul lui V. G. Belinski *Privire asupra literaturii ruse din 1847,* în care se afirmă existenţa a două căi fundamentale de cunoaştere, stabilindu-se distincţia clară dintre *cunoaşterea ştiinţifică* şi *cea artistică,* cuprinde în esenţă rezolvarea celor două probleme enunţate mai sus : ce reflectă arta şi cum se realizează reflectarea, cunoaşterea în artă ? Răspunsul la aceste două întrebări constituie în fapt demonstrarea specificului artei ca formă de cunoaştere.

În primul plan apare observaţia lui Belinski că, în societate, atît ştiinţa cît şi arta se impun cu egală necesitate, dat fiind că una completează pe cealaltă ca două forme variate ale aceluiaşi proces de cunoaştere. Socotind conştiinţa drept calea spre progresul social, Belinski notează că „arta, întocmai ca şi ştiinţa, poate contribui la dezvoltarea ei (a propăşirii). Ambele sînt deopotrivă de necesare şi ştiinţa nu poate înlocui arta, după cum nici arta nu poate înlocui ştiinţa“ [1].

Deosebit de expresiv expune aceeaşi idee L. N. Tolstoi : „...Dacă n-ar exista ştiinţele şi artele, oamenii ar trăi ca animalele, fără să se deosebească prin nimic de ele. Tot ceea ce ştie fiecare din noi, de la calculele aritmetice şi denumirile obiectelor, de la facultatea de a exprima prin intonaţiile glasului diferite nuanţe ale sentimentelor şi totodată de a le înţelege şi pînă la cele mai complexe cunoştinţe, toate acestea nu sînt altceva decît o acumulare de cunoştinţe transmise din acumulare în acumulare prin intermediul ştiinţelor şi artelor. Tot ceea ce deosebeşte viaţa omenirii de viaţa animalelor este rezultatul transmiterii bagajului de cunoştinţe, iar cunoştinţele se transmit cu ajutorul ştiinţelor şi artelor. Fără ştiinţe şi arte n-ar exista nici omul şi nici viaţa omenească“ [2].

Belinski nu identifică însă cunoaşterea ştiinţifică-filozofică cu cea artistică. El socoate că arta şi ştiinţa sînt două modalităţi diferite de reflectare a adevărului din natură şi societate.

Anumite aspecte desprinde din realitate pe omul de ştiinţă, preocupat de prezentarea exactă a fenomenelor şi obiectelor, şi alte aspecte surprinde omul de artă, preocupat să recreeze această realitate. Dacă ştiinţa cercetează întreaga realitate obiectivă, arta face acelaşi lucru, dar explorează ceva în plus : sufletul omului, prezentat în manifestările lui concrete, sensibile. Obiectul ştiinţei este format de realitatea obiectivă. Obiectul artei este constituit de aceeaşi realitate obiectivă, însă raportată la om.

Aşadar, arta şi ştiinţa îşi însuşesc una şi aceeaşi realitate obiectivă sub aspecte diferite. Din acest fapt decurge şi felul diferit de reflectare a realităţii de către cele două moduri fundamentale de cunoaştere în forme specifice deosebite.

---

[1] V. G. Belinski, *Privire asupra literaturii ruse din 1847*, în *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 236.

[2] L. N. Tolstoi, *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1958, p. 39.

„Arta — spune Belinski — este o reproducere a realității, este o lume repetată, creată parcă din nou..." [1].

În concepția lui Belinski, opera de artă apare deci ca un tablou care reproduce realitatea, ca *„o lume repetată"*. Atîta vreme cît realitatea ne este dată în laturile ei concret-senzoriale, reproducerea în artă presupune implicit o reflectare a realității în forme concret-senzoriale, în tablouri vii de viață.

Menționînd că arta și știința se deosebesc între ele prin modul de a trata un anume conținut, Belinski expunea astfel un aspect al specificului celor două forme de cunoaștere: *„Filozoful vorbește prin silogisme, poetul prin imagini și tablouri, ambii însă spun unul și același lucru.* Înarmat cu materiale statistice, economistul *dovedește,* acționînd asupra minții cititorilor sau ascultătorilor săi, că situația unei anumite clase a societății s-a îmbunătățit sau s-a înrăutățit mult în urma cutăror sau cutăror împrejurări. Poetul, stăpîn pe arta de a zugrăvi viu și limpede realitatea, *arată în tablouri* veridice, care acționează asupra fanteziei cititorilor, că situația unei anumite clase a societății s-a îmbunătățit într-adevăr sau s-a înrăutățit mult din cutare sau cutare pricină. Primul *dovedește,* celălalt *arată* și amîndoi conving, primul prin *argumente logice,* celălalt prin *tablouri.* Cel dintîi însă este ascultat și înțeles de puțină lume, al doilea — de oricine" [2].

Textul lui Belinski implică observații pe marginea specificului cunoașterii artistice. *Aceeași cale urmează, în cunoaștere, economistul și poetul, omul de știință și artistul?* Modul în care își apropie realitatea omul de știință diferă total de calea urmată în reproducerea vieții de către creator? Dacă întrebările acestea nu primesc răspuns afirmativ, atunci care este punctul nodal în care omul de știință și artistul se despart?

Cunoașterea artistică parcurge, de fapt, etapele aceluiași proces al cunoașterii, demonstrat de Lenin. Artistul, ca de altfel oricare om, stabilește un prim contact nemijlocit cu realitatea înconjurătoare pe calea simțurilor. În consecință, etapa senzorială, sau a contemplării vii, este parcursă atît de artist, cît și de omul de știință.

Dar dacă obiectul cunoașterii — realitatea obiectivă — este același, dacă și omul de știință și artistul primesc senzații și percepții, subiectul contemplator nu este identic. Dacă admitem că subiectul-artist și subiectul-savant sînt structuri de conștiință diferite — și realitatea confirmă aceasta, — atunci trebuie să conchidem că și senzațiile înregistrate de artist diferă, cel puțin în intensitate și prioritate, de acelea înregistrate de savant.

În această privință se pot da numeroase exemple care atestă că artistul își însușește în alt fel realitatea decît o face savantul. El este impresionat cu precădere de alte senzații decît omul de știință.

În consecință, dacă diferă în mod simțitor intensitatea sau prioritatea unora sau altora dintre senzații, trebuie să admitem că și percepțiile — perceperea realității — nu sînt identice.

Dacă la aceasta se adaugă și observația că nici o percepție nu vine pe un loc gol, ci întotdeauna în relații foarte complexe cu alte percepții și cu alte date ale structurii specifice fiecărui subiect contemplator, atunci apare și mai

---

[1] V. G. Belinski, *Privire asupra literaturii ruse din 1847,* în *Pagini alese,* vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 225.

[2] Ibidem, p. 236.

limpede că încă pe prima treaptă a cunoașterii se diferențiază subiectul artist de subiectul-savant, se diferențiază cunoașterea artistică de cea științifică.

Știința, așa cum s-a arătat mai înainte, realizează generalizarea în etapa logică pe calea abstractizării, prin despărțirea de concret, de particular.

Arta realizează generalizarea pe calea imaginii. Nici o artă nu poate să existe în afara gîndirii în imagini.

Dar, tocmai pentru că imaginea artistică este concretă (și prin aceasta se deosebește de noțiunea logică, lipsită de caracter concret, senzorial), unii idealiști au negat artei posibilitatea de a fi gîndire în imagini, menținînd-o pe treapta senzorială a cunoașterii. Teoretizarea impresionismului și a „dicteului automat" are la bază o asemenea concepție. De aici nu a fost greu să se ajungă la negarea totală a posibilităților de cunoaștere a lumii prin artă, deci la arta ca „joc gratuit" și nu ca mijloc de cunoaștere și de transformare a lumii.

Creația artistică nu poate fi mărginită la treapta senzorială a cunoașterii. Artistul nu se oprește la percepțiile senzoriale, ci în mod implicit ajunge la generalizare, adică la gîndirea artistică, pe care o formulează în imagini artistice, realizate prin diferite mijloace de la artă la artă.

Modul de generalizare artistică presupune însă legătura cu particularul, cu latura concret-senzorială a faptelor, fenomenelor, obiectelor. Această caracteristică a generalizării artistice este cerută de calitatea artei, de specificul fenomenului artistic, care constă în „reproducerea realității", în recrearea faptelor de viață ce sînt transformate în *imagini*, tablouri vii ale realității.

Cunoașterea științifică, gîndirea logică își organizează rezultatele generalizării în noțiuni care presupun separarea de latura individuală a unui obiect sau fenomen. Arta, gîndirea în imagini, exprimă adevăruri prin tablouri de viață individualizate. Arta nu lucrează cu concluzii nude ; ea nu este o exemplificare a cunoștințelor deja acumulate pe cale logică. Creatorul îi ajută pe oameni să ajungă singuri la anume generalizări prin reproducerea fenomenelor din realitate, prin reproducerea unor *imagini* concret-senzoriale.

Forța de individualizare a imaginii, plenitudinea cu care imaginea dă iluzia vieții determină în ultimă instanță însuși caracterul generalizării artistice, deci a capacității de comunicare a artei.

Spre deosebire de știință, arta posedă capacitatea de a prezenta fenomenele, faptele de viață într-un aspect individual nou. Dacă omului nu i-ar fi proprie capacitatea de a reproduce cu ajutorul cuvintelor, al sunetelor, culorilor sau volumelor fenomenele din realitate sub aspectul lor concret-senzorial, arta ca modalitate de cunoaștere a lumii nu ar putea exista. Apariția fenomenului artistic, care își găsește originea în procesul muncii, a fost condiționată de existența unor particularități ale realității care au determinat dezvoltarea unei atare forme de cunoaștere, cît și de faptul că omul, în procesul muncii, a căpătat posibilitatea reproducerii realității în laturile ei concret-senzoriale cu ajutorul cuvintelor, sunetelor, culorilor sau volumelor. Folosirea unuia sau altuia dintre aceste mijloace — cuvîntul, culoarea, volumul, sunetul — a determinat în creația artistică divizarea artei în diverse ramuri.

Această problemă a diviziunii artei datorită utilizării unor mijloace diverse de realizare a imaginii a fost sesizată încă de Aristotel în *Poetica*. În cap. I el nota : „Epopeea și poezia tragică, de asemenea comedia și poezia ditirambică și, în cea mai mare parte, și cîntatul din flaut și din chitară, sînt, toate în general,

imitații. Se deosebesc între ele în trei chipuri : fie că *imită cu mijloace felurite...*, căci, după cum unii (datorită meșteșugului sau datorită obișnuinței) *imită, prin culori și forme,* tot felul de lucruri a căror imagine ne-o înfățișează și după cum alții *imită cu glasul,* tot așa este și cu artele mai sus pomenite : toate izbutesc să imite prin ritm, grai și armonie, folosite laolaltă sau cîte una. Astfel, cîntatul din flaut sau din cithară și celelalte arte, care produc același efect, cum e cîntatul din nai, *imită folosind numai armonia și ritmul,* iar dansul imită cu ajutorul ritmului, fără armonie... *Cît despre arta care imită numai prin grai, proză sau versuri... ea a rămas fără denumire pînă astăzi*“ [1].

Din punctul de vedere al comunicării cu cititorul, literatura prezintă, așadar, avantajul de a reproduce realitatea, de a realiza tablouri, imagini cu ajutorul graiului — cum spune Aristotel —, al cuvîntului, acesta fiind mijlocul de comunicare între oameni, întrucît este învelișul material al noțiunii.

Funcția de cunoaștere a artei se realizează, spre deosebire de știință, cu ajutorul imaginii artistice, modalitate specifică de reflectare a realității în artă. Esența fenomenului artistic, trăsăturile sale specifice se materializează în faptul că arta constituie o formă de cunoaștere care reproduce fenomenele din realitate în aspectul lor concret-senzorial. Acest fapt determină atît obiectul specific al artei, cît și specificul conținutului ei.

* * *

În *Materialism și empiriocriticism,* Lenin scria că „a fi materialist înseamnă a recunoaște adevărul obiectiv, care ne este dezvăluit de organele noastre senzoriale“ [2]. Cunoștințele omului sînt obiective, în sensul că în ele sînt reflectate relațiile și legăturile reale ale lumii exterioare.

Or, dacă arta este un mijloc de cunoaștere, atunci și cunoștințele căpătate pe calea ei sînt obiective, reflectă adevărul obiectiv existent în lumea înconjurătoare, independentă de conștiința oamenilor.

De aici se desprinde concluzia că arta realistă, care reflectă lumea în mod veridic, este arta adevărului artistic, a acelui adevăr care este o formulare figurată, concret-senzorială a adevărului vieții.

Trebuie însă precizat că reflectarea adevărului vieții nu înseamnă reflectarea faptelor surprinse în nemișcare, ci în continuă mișcare și evoluție, așa cum este și lumea înconjurătoare. Adevărul obiectiv nu poate fi închipuit drept o imagine definitivă, completă, perfectă, ideală a realității, dată o dată pentru totdeauna, după cum nici cunoașterea omului nu este un act instantaneu, ci un proces îndelungat și infinit. Deci, pentru a reflecta adevărul obiectiv, creatorul trebuie să înfățișeze esența vieții în procesul de desfășurare, de transformare.

Aceste teze cu privire la reflectarea adevărului vieții legată de realismul operei de artă își găsesc confirmare în istoria artei, în istoria literaturii. Marii scriitori realiști, indiferent de epoca în care au creat, au reflectat în mod veridic

---

[1] Aristotel, *Poetica,* Ed. științifică, 1957, p. 11—12.
[2] V. I. Lenin, *Opere,* vol. 14, E.S.P.L.P., 1954, p. 128.

viaţa şi au servit progresul omenirii. Scriitorii care, negînd artei capacitatea de cunoaştere, au prezentat în mod fals viaţa în operele lor, au dat o literatură antirealistă, reacţionară, îndreptată împotriva progresului istoriei.

* * *

Înainte de a sfîrşi cu problema reflectării realităţii în artă, este necesară o revenire la formularea lui Lenin a procesului cunoaşterii : „De la intuirea vie la gîndirea abstractă *şi de la ea la practică,* — aceasta este calea dialectică a cunoaşterii *adevărului,* a cunoaşterii realităţii obiective".

Plecînd de la această definire, se poate spune că numai în practică se verifică autenticitatea şi obiectivitatea cunoaşterii, se verifică adevărurile artistice faţă de adevărurile vieţii. Numai dacă practica verifică valoarea operei prin rolul social pe care îl are arta, numai atunci se poate vorbi de un adevăr artistic obiectiv.

Iată pentru ce teoria marxistă literară consideră că o operă literară exprimă adevărul obiectiv din realitatea reflectată numai atunci cînd acea operă este înţeleasă de mase şi are o influenţă asupra societăţii, asupra dezvoltării omului.

Literatura actuală din ţara noastră a devenit un bun al poporului şi exercită o asemenea influenţă asupra oamenilor, pentru că exprimă, în forme artistice, adevărul obiectiv din perioada revoluţionară pe care o parcurgem.

Creaţia literară este complexă şi analiza ei necesită luarea în considerare a numeroase laturi, cercetarea diferitelor aspecte care, în totalitatea lor, definesc fenomenul literar.

O problemă centrală a teoriei literare este aceea a imaginii artistice.

Imaginea artistică

În capitolul precedent, formulîndu-se întrebarea : care este modalitatea în care creaţia artistică îşi organizează rezultatele cunoaşterii ? s-a ajuns la concluzia că *în artă reflectarea realităţii se face prin imaginea artistică.* Ca atare se impune explicarea noţiunii de imagine artistică, fapt care va permite ilustrarea mai completă a specificului artei ca formă de cunoaştere.

Referindu-se la modalitatea reflectării lumii materiale în artă, V. G. Belinski scria : „Atunci cînd într-un roman sau o nuvelă nu există imagini şi personaje, nu există caractere, nu există nimic *tipic,* oricît de credincios şi de amănunţit ar fi copiate după natură cele povestite, cititorul nu va găsi în această operă nimic firesc, nimic zugrăvit viu, nimic prins cu iscusinţă. Personajele se vor confunda în mintea lui şi toată naraţiunea nu va apărea decît ca un haos de întîmplări neînţelese. Legile artei nu pot fi încălcate fără urmări. Pentru a zugrăvi tablouri după natură, e puţin lucru doar să ştii să scrii, să stăpîneşti adică arta unui caligraf sau a unui copist. Este nevoie să treci faptele culese din natură prin fantezia ta, să le dai o viaţă nouă... Pentru a ajunge să realizeze un roman, poetul va trebui să pătrundă cu mintea esenţa problemei, să ghicească tainicele impulsuri sufleteşti în virtutea cărora au acţionat personajele aşa cum au acţionat, să sesizeze punctul nodal al întîmplărilor datorită căruia acestea capătă un sens unitar, deplin

satisfăcător“ [1]. În concepția lui Belinski, opera de artă se dovedește a fi constituită din numeroase tablouri de viață. Urmează de aici că *imaginea artistică*, care în concepția aceluiași teoretician este modalitatea specifică de reflectare a realității în artă, *este în esență un tablou de viață cu ajutorul căruia poetul realizează iluzia unei lumi create din nou.*

Faptul că arta, prin intermediul imaginii artistice, zugrăvește natura umană, natura raportată la lumea senzațiilor și sentimentelor omului, constituie un adevăr sesizat din antichitate.

Aristotel, în tratatul său de poetică, amintea în primele rînduri ale capitolului al doilea că artiștii „înfățișează oamenii în acțiune“.

Maxim Gorki, exprimînd același adevăr cu privire la literatură și propunînd ca aceasta să fie denumită „știința despre om“, spunea că scriitorul lucrează asupra unui material viu, asupra omului.

Cu alte cuvinte, lumea materială, viața socială este reflectată în artă în raport cu omul, creația artistică oferă spre cunoaștere realitatea umană, diversele aspecte ale lumii materiale apar zugrăvite în creația artistică în atmosfera complexității sentimentelor trăite de om, a lumii psihice și morale a acestuia. „Operele beletristice ne descriu și ne povestesc prin exemple vii ce sînt și cum acționează oamenii în diferite împrejurări“ — nota Cernîșevski cu privire la această problemă.

Cercetătorului care studiază fenomenul literar i se impune o anume observație : creația literară acoperă un cîmp vast de fapte aparținînd realității umane, o mare complexitate de fenomene ale realității și o și mai mare complexitate de aspecte care definesc modul de manifestare a omului în viața socială, felul în care acesta reacționează în fața a diverse aspecte și întîmplări din mediul în care trăiește. Întreagă această multitudine de evenimente și întîmplări, viața atît de diversă și de complexă în ansamblul manifestărilor ei își găsește în literatură cea mai propice formă de prezentare în *imaginea omului*. Zugrăvind chipul omului, literatura are posibilitatea să înfățișeze întreaga viață socială, întrucît omul însuși este acela care se situează în centrul acesteia și în fapt îi determină coordonatele. Experiența omului înseamnă lumea în totalitatea ei. Ea înglobează toate relațiile materiale și psihologice în cadrul cărora se conturează omul, această „unitate a relațiilor sociale“ — cum scria Marx.

Omul social se găsește în centrul creației artistice și literare, deoarece oferă posibilitatea zugrăvirii implicite a celor mai diverse și mai complexe aspecte ale vieții. El apare zugrăvit în literatură ca o unitate complexă, sintetică, în sensul cuprinderii prelucrate a fenomenelor și aspectelor vieții. Arta zugrăvește pe om în totalitatea vieții lui materiale și psihologice, în raport cu problemele sociale, politice și culturale, cu traiul lui zilnic, cu problemele de existență pe care viața le ridică în fața fiecăruia.

S-ar putea formula obiecția că nu numai literatura are în centrul ei omul și că sînt științe, cum ar fi medicina, biologia, psihologia, care își propun să cerceteze omul în general sau sub diferite aspecte. Această obiecție nu poate să rămînă în picioare, pentru că, pe cînd savantul cercetează omul direct și îl înfățișează ca atare, scriitorul prezintă omul legat de realitățile înconjurătoare, într-un complex de evenimente, într-o lume fictivă. De exemplu, un studiu medical asupra stării sănătății țăranului în 1907 se va deosebi radical de romanul *Răscoala* al lui

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 222—223.

Liviu Rebreanu, deoarece, în vreme ce autorul studiului medical va trata nemijlocit problema, va expune date şi cifre care vor conduce la judecăţi logice, scriitorul, pentru a reda situaţia ţăranului din acel an, a creat caractere care prin ideile, sentimentele şi faptele lor îl fac pe cititor să înţeleagă şi să aprecieze cele întîmplate în 1907.

Pe de altă parte, trebuie arătat că, dacă ştiinţele care se ocupă cu studiul omului cuprind de obicei numai un aspect, literatura — aşa cum s-a precizat mai înainte — îl înfăţişează pe om în totalitatea lui, ca pe o unitate completă, sintetică.

S-ar putea ridica însă o nouă obiecţie, şi anume aceea că nu orice operă literară prezintă omul. Şi, ca exemplu, s-ar putea cita poezii lirice în care nu este creat un caracter, ci sînt redate numai sentimente. Aici se poate răspunde însă că aceste sentimente nu sînt totuşi desprinse de om. Ele formează un aspect al vieţii omeneşti, aspect mai mic sau mai mare, mai particular sau mai general.

Cînd în poezia *Revedere* de Eminescu codrul interpelat de poet răspunde:

„Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună:
Şi de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor,
Iar noi locului ne ţinem,
Cum am fost aşa rămînem:
Marea şi cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna şi cu soarele,
Codrul cu izvoarele“ [1],

sînt exprimate sentimente umane, sentimentele omului faţă de măreţia şi de permanenţa naturii.

Poezia lirică, prin excelenţă poezia sentimentelor umane, justifică afirmaţia conform căreia imaginea artistică este un tablou de viaţă. În creaţia lirică, viaţa omenească este zugrăvită prin intermediul lumii sentimentelor trăite de om, sentimente dintre cele mai diverse şi mai complexe. Omul parcă este dat deoparte, portretul lui fizic dispare, dar poetul liric dezvăluie în creaţia sa cea mai sensibilă latură a vieţii omului, lumea afectivă a acestuia.

Obiecţia amintită mai înainte s-ar mai putea întemeia şi pe faptul că există opere literare în care sînt prezentate numai animale, însă nici de data aceasta ea nu rezistă, deoarece în aceste cazuri scriitorii respectivi nu descriu pur şi simplu animale, ci le situează într-un complex de evenimente în care prezenţa omului, chiar dacă nu este vizibilă direct, este presupusă, dedusă.

S-a spus deseori că literatura umanizează tot ceea ce prezintă: natura, lucrurile, animalele, deosebindu-se prin aceasta de ştiinţă. Nu tot una este lupul descris într-un tratat de zoologie şi lupul prezentat de Tolstoi în cunoscuta scenă a vînă-

[1] M. Eminescu, *Poezii*, E.S.P.L.A., 1953, p. 118.

torii din romanul *Război şi pace.* Şi, mergînd mai departe cu această umanizare, ajungînd pînă la o alegorie generalizată, fabuliştii atribuie animalelor, plantelor, arborilor sentimente şi gînduri umane.

În prezentarea tabloului veridic al vieţii, în mijlocul căruia se găseşte omul, scriitorul foloseşte tot ce este legat în viaţă de oameni, însă el reflectă acest material după ce l-a trecut printr-un complex de procese mintale şi psihice, caracteristice omului. Tocmai aceasta constituie una dintre particularităţile literaturii.

Sintetizînd cele afirmate pînă acum, se poate spune că imaginea artistică e un tablou al vieţii omeneşti.

Prin ce se caracterizează acest tablou de viaţă, care sînt trăsăturile care îl definesc ?

În citatul inserat la începutul acestui capitol, Belinski sublinia că poetul, pentru a zugrăvi tablouri după natură, trebuie să treacă faptele culese din natură prin fantezia sa, dîndu-le o viaţă nouă. Cu alte cuvinte, poetul recreează o lume plecînd de la faptele întîlnite şi cunoscute de el. Urmează de aici că această „lume repetată, creată parcă din nou", *că tablourile de viaţă pe care le întîlnim în oricare lucrare literară îşi datoresc existenţa capacităţii de imaginaţie a scriitorului, fanteziei creatoare a acestuia, ele fiind de fapt ficţiuni.*

„Fără ficţiune — scria Maxim Gorki — arta nu este posibilă, nu poate exista... Literatura este în ansamblul ei ficţiune".

Dat fiind caracterul fictiv al tablourilor de viaţă făurite de scriitor, procesul de creaţie artistică ridică problema rolului şi însemnătăţii fanteziei creatoare, a imaginaţiei în realizarea imaginii artistice.

V. G. Belinski, în studiul amintit, elucidează problema scriind : „Unii afirmă : ştiinţa necesită inteligenţă şi raţiune, iar creaţia fantezie, crezînd că au rezolvat astfel o dată pentru totdeauna problema sub toate aspectele ei şi ar putea-o considera soluţionată. Dar oare arta nu necesită inteligenţă şi raţiune ? Iar învăţatul poate oare lucra fără fantezie ? Desigur că nu !" Şi Belinski conchide : *„În artă, fantezia are întîietate şi joacă rolul cel mai activ,* dar în ştiinţă acest rol revine inteligenţei şi raţiunii, iată adevărul" [1].

Înţelegem de aici că, în procesul de creaţie, în realizarea tablourilor fictive, fantezia creatoare, imaginaţia scriitorului se înscrie ca un element esenţial. Această *„lume repetată"*, fictivă, pe care o întîlnim în opera artistică, personajele şi caracterele ce populează creaţia unui scriitor nu sînt altceva decît concentrarea experienţei de viaţă a creatorului. Procesul realizării ficţiunii are loc numai datorită şi pe măsura capacităţii artistului de a imagina diferite tablouri de viaţă.

Scriitorul, atunci cînd creează, îşi imaginează cum ar fi un om sau un eveniment în care ar exista generalizate toate elementele caracteristice unei întregi categorii de oameni sau evenimente. Şi, imaginîndu-l, îl creează, atribuindu-i aceste elemente. Tocmai în aceasta constă talentul unui scriitor : în capacitatea de a imagina cu putere şi foarte viu.

Mărturiile a numeroşi scriitori arată că, în procesul imaginaţiei, creatorii ajung să se identifice cu caracterele şi situaţiile create.

Balzac spunea că „trăieşte viaţa oamenilor de care se ocupă".

Ibsen declara că pe măsură ce-şi scria opera vedea diferitele personaje pe cale de realizare cum merg, cum vorbesc, le vedea gesturile, îmbrăcămintea cu toate

---

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese,* vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 225.

detaliile ei, într-un cuvînt avea imaginea modului de a se comporta al respectivului personaj.

Flaubert afirma că, descriind scena în care Emma Bovary se sinucide, simţea în gură gustul de şoricioaică. Turgheniev, scria referitor la acest aspect al creaţiei : „Şi nu încep să scriu pînă ce nu mi-l simt (se referă la personaj) ca pe o veche şi bună cunoştinţă, pînă ce nu-l văd şi nu-i aud glasul..." [1].

În vreme ce scria capitolul „Brazdă îngustă şi adîncă" din romanul *Desculţ*, în care este vorba de răscoalele din 1907 şi de represiunea lor, Zaharia Stancu era atît de emoţionat de propria lui povestire, încît n-a putut continua şi a fost obligat să-şi întrerupă munca de cîteva ori.

Aceste mărturisiri vorbesc elocvent despre contopirea, identificarea artistului cu acea „lume repetată", creată din nou de către acesta cu ajutorul fanteziei sale.

În concepţia marxist-leninistă, imaginaţia creatorului de artă îşi găseşte explicaţia în condiţiile lumii exterioare, în realitatea în care a trăit şi trăieşte artistul. Imaginaţia este concentrarea experienţei de viaţă a creatorului, concentrare în care, bineînţeles, intervine personalitatea lui.

Experienţa de viaţă a artistului, a scriitorului contează în mod deosebit în creaţie. De aceea scriitorul cu o experienţă mai mare în viaţă, cel care studiază viaţa direct, care are contact cu cît mai mulţi oameni şi care cercetează mediul în care trăiesc oamenii care vor deveni personaje ale operelor lui, are o bogată imaginaţie care îl va ajuta să creeze puternice tablouri de viaţă, de o mare plenitudine şi semnificaţie. Cu ajutorul imaginaţiei, creatorul de artă transformă generalizările în tablouri individualizate de viaţă, fără a ştirbi însă din valoarea lor de generalizare.

Datorită imaginaţiei, acestui factor care „joacă rolul cel mai activ în creaţie", se realizează în artă trecerea de la faptul real la faptul artistic, acesta din urmă constituind transfigurarea artistică a lumii cunoscute de artist, transfigurare ce se realizează pe măsura talentului şi în care intervine în mod nemijlocit aprecierea, verdictul artistului asupra faptelor reale.

Cum ajunge scriitorul de la faptul real la faptul artistic ? Creatorul de artă vede numeroase fapte reale, numeroşi oameni, la care observă diferite trăsături, diferite caracteristici. Părăsind ceea ce este neesenţial şi reţinînd acele elemente caracteristice unei categorii de oameni sau evenimente, scriitorul ajunge la un tip în care se reflectă legile vieţii, în care se pot recunoaşte mai multe fapte sau mai mulţi oameni fără să se identifice.

În anumite împrejurări, legătura dintre realitate şi ficţiune îmbracă alte aspecte. Se întîmplă uneori ca scriitorul, în realizarea unui personaj, să plece de la un anumit om cunoscut. Pornind de la acest *prototip*, scriitorul nu rămîne însă la el, ci îi conferă semnificaţii sociale mult mai largi, acordîndu-i numeroase elemente caracteristice pentru o întreagă categorie de oameni.

Mihai Beniuc afirmă că toate personajele din nuvela *Hada lui Vîrnav* trăiesc într-un sat din vestul Ardealului, iar multe dintre întîmplările povestite s-au petrecut într-un fel sau altul. El a plecat de la acele întîmplări şi de la acei oameni cunoscuţi, pentru ca, strîngînd în jurul lor un bogat material de viaţă, să ajungă

[1] I. S. Turgheniev, *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 125.

la tipuri și la fapte artistice semnificative pentru o categorie largă de cetățeni, lămuritoare pentru numeroase probleme politice și sociale specifice vremurilor de astăzi.

La baza capitolului „Liliacul" din primul volum al romanului *Rădăcinile sînt amare* de Zaharia Stancu stă un fapt real. Filimona se numea în realitate Fănica, iar bărbatul este Ion, fratele scriitorului, căruia i-a povestit o întîmplare petrecută nu de multă vreme și care s-a transformat grație imaginației romancierului în faptul artistic din „Liliacul".

Existența prototipului determină o legătură mult mai directă între elementul real și cel fictiv, între faptul real și cel artistic. Însă a rămîne la simpla descriere a prototipului întîlnit în viață, fapt întîmplat uneori, înseamnă pentru scriitor să-și văduvească creația de plenitudini și semnificații largi. Dacă Dan Deșliu s-ar fi limitat la o transcriere *autentică* a portretului fizic și moral al țăranului Lazăr Cernescu, prototipul eroului din poemul *Lazăr de la Rusca*, acesta n-ar mai fi fost impregnat de bogata și complexa semnificație socială ce-l caracterizează. Pornind de la faptul petrecut în realitate, de la fapta eroică, plină de sacrificiu a lui Lazăr Cernescu, poetul a creat un erou reprezentativ al zilelor noastre, un erou al cărui portret moral semnifică bogăția sufletească și capacitatea de sacrificiu a țăranilor zilelor noastre cu o înaintată conștiință socială.

Se poate afirma, așadar, că scriitorul „născocește" fapte artistice, născocire care are însă baze materiale, în experiența de viață a scriitorului.

Privind astfel lucrurile, s-ar putea obiecta că numai acolo unde sînt create caractere și se fabulează un subiect ar exista ficțiune. În genul liric, de exemplu, ficțiunea n-ar putea fi posibilă, deoarece poetul nu imaginează, ci exprimă sentimente. La prima vedere obiecția ar părea întemeiată, însă o cercetare amănunțită arată contrariul. Mai întîi, nu în toate operele lirice poetul exprimă sentimentele determinate de viața lui. Deci are nevoie să imagineze evenimente și situații din viața altora pentru a stîrni în el anumite sentimente. Și în această privință există în istoria literaturii numeroase exemple.

Atunci cînd poetul exprimă sentimentele determinate de propria experiență, cititorul este impresionat, pentru că, așa cum se va vedea și mai tîrziu cînd se va studia genul liric, scriitorul nu prezintă numai propriile lui sentimente, ci sentimente generalizate, pentru o anumită categorie de oameni, într-o anumită situație. Deci și într-o poezie lirică se întîlnește generalizarea, care în mod firesc presupune ficțiunea. Deîndată ce nu s-a generalizat înseamnă că sentimentul exprimat de poet a avut o valoare de biografie intimă, fără importanță pentru cititori.

Așadar, se poate spune că imaginea artistică este un tablou al vieții omenești, o recreare fictivă realizată cu ajutorul imaginației.

Care este calitatea esențială pe care trebuie s-o respecte artistul în realizarea tabloului de viață fictiv? Ce caracterizează și conferă imaginii artistice, implicit creației artistice, valoarea de autentic? Punînd această întrebare, ajungem la problema-cheie a imaginii, și anume la raportul dintre general și particular în crearea imaginii artistice.

„Pentru artist — spunea Gorki — a născoci înseamnă a extrage dintr-o serie întreagă de date reale sensul lor de bază și a-l întrupa într-o imagine"[1]. Prin

[1] M. Gorki, *Literatura sovietică*, în *Gorki despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 618.

aceasta, Gorki definea latura generală a imaginii — semnificaţia datelor reale —, generalizare care se întrupează de către artist într-un fapt individual, într-o imagine concretă, care dă cititorului senzaţia de existenţă reală.

În procesul creaţiei literare, de „născocire“ a unui lanţ de tablouri concrete ale vieţii omeneşti, scriitorul prezintă oameni, însă nu oameni „în general“, ci personaje individualizate, şi cu cît această individualizare este mai reuşită, cu atît mai valoroasă este opera literară. În romanul *Morometii* nu întîlnim oameni în general, ci, de exemplu, pe Moromete, pe Nilă, pe Paraschiv, pe Birică, pe Tudor Bălosu şi pe atîţia alţii, care formează lumea în care trăiesc Morometii. În literatură, oamenii nu sînt obiecte de cercetare, în general, cu un număr sau o fişă oarecare, ci caractere reprezentînd o anumită clasă socială, cu o anumită atitudine faţă de viaţă, cu o anumită concepţie proprie, cu o anumită personalitate, o anumită istorie, cu un anumit mod de a vorbi, cu anumite trăsături fizice şi morale.

Aici se simte necesitatea de a se da explicaţia a ceea ce se înţelege prin *caracter* în literatură. Deseori prin caracter se defineşte un personaj a cărui stare psihologică a fost puternic reliefată de către scriitor. O astfel de înţelegere nu ajută cu nimic la lămurirea problemei imaginii literare.

Prin caracter se înţelege un tip de activitate omenească prezentat de scriitor, determinat de anumite condiţii istorice şi sociale. În această accepţie, un caracter este, de exemplu, Ion din romanul lui Rebreanu, după cum este şi Mitrea Cocor, creat de Mihail Sadoveanu. Aceste două caractere sînt legate între ele prin aceea că amîndouă oferă ocazia să fie cunoscută viaţa dintr-un mediu asemănător şi totuşi deosebit, deoarece satul şi problemele satului din romanul *Mitrea Cocor* sînt calitativ altele decît cele din romanul *Ion*.

De aici trebuie înţeles că în literatură caracterul este noţiunea care cuprinde umanizarea înfăţişării vieţii prin artă. Crearea caracterelor este mijlocul prin care scriitorul reflectă realitatea, şi de aceea caracterul se va găsi şi în centrul imaginii literare, noţiunea de imagine fiind mai largă decît noţiunea de caracter.

S-a afirmat mai înainte că în procesul creaţiei scriitorul realizează transfigurarea faptului real în fapt artistic şi s-a arătat că artistul observă în realitatea înconjurătoare numeroase fapte, evenimente, întîmplări, precum şi un mare număr de oameni. Oricare eveniment, întîmplare sau om care a intrat în cîmpul de observaţie al artistului posedă diferite trăsături şi caracteristici, esenţiale şi neesenţiale. Fiecare dintre aceste întîmplări, fapte, cît şi oameni întîlniţi şi cunoscuţi de scriitor cuprind în sine anume legi generale ale vieţii. Întrucît „poetul nu trebuie să exprime aspectele particulare şi întîmplătoare ale societăţii, ci pe cele generale şi necesare, pe cele ce dau colorit şi alcătuiesc miezul epocii sale“ [1], în urma observării unui cîmp foarte larg de evenimente şi oameni, unui cîmp imens de fapte reale, el va crea caractere reprezentative prin eliminarea din faptul real a tot ceea ce constituie neesenţialul, necaracteristicul, întîmplătorul. În acest fel, la lectura unei opere literare, cititorul poate să se recunoască în caracterul X sau Y creat de poet, dar nu poate să se identifice cu el, pentru că în fapt caracterul realizat este ficţiune.

Crearea de caractere reprezentative într-o operă literară oferă scriitorului modalitatea de a înfăţişa viaţa, legile de dezvoltare ale acesteia. *Caracterul* realizat în literatură nu constituie o copie fidelă a individului X întîlnit de scriitor în

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 227.

realitate, ci înmănunchează o sumă de trăsături caracteristice, esenţiale, reprezentative unei anume clase sociale, unui anumit mediu, într-o anume perioadă istorică. Turgheniev nota : „Întîlnesc, bunăoară, în viaţă pe o oarecare Fiolka Andreevna, pe un oarecare Piotr, pe un oarecare Ivan, şi închipuiţi-vă că deodată la această Fiolka Andreevna, la acest Piotr, la acest Ivan mă izbeşte ceva deosebit, ceva ce n-am văzut şi n-am auzit de la alţii. Îi privesc cu atenţie, el sau ea îmi produc o impresie deosebită ; meditez, apoi această Fiolka, acest Piotr, acest Ivan se îndepărtează, dispar nu se ştie unde, dar impresia produsă de ei rămîne, prinde contur. Confrunt aceste chipuri cu altele, le introduc în sfera diferitelor acţiuni, iată că îmi creez o întreagă lume aparte, în miniatură“ [1].

Imaginea presupune, înainte de toate, *generalizare artistică.*

Dar alături de aceasta, adică de trecerea de la elemente disparate şi neesenţiale la un tot unit, caracteristic şi esenţial, o latură importantă în procesul de creaţie, concomitentă cu generalizarea, o reprezintă *individualizarea.*

În literatură se întîlnesc caractere, evenimente, întîmplări care dau senzaţia existenţei lor reale. Scriitorul nu prezintă oameni şi fenomene în general. Personajele zugrăvite de el se disting prin portretul lor fizic şi moral deosebit, prin comportarea lor diferită în faţa diverselor împrejurări de viaţă.

Vorbindu-se despre deosebirea existentă între artă şi ştiinţă, s-a arătat că diferenţa dintre cele două forme de cunoaştere a realităţii este determinată, între altele, de modalitatea de exprimare a adevărurilor descoperite în urma observării vieţii.

Scriitorul nu expune teoretic, nu elaborează în raţionamente şi judecăţi generalizările la care a ajuns. Spre deosebire de omul de ştiinţă, el posedă capacitatea de a crea, datorită imaginaţiei sale, anume caractere, situaţii, care generalizează artistic anume adevăruri, cunoştinţe despre viaţă şi societate.

Scriitorul redă o anume idee, un anume adevăr, el militează pentru idealul său etic şi estetic, prin prezentarea unor caractere care acţionează în împrejurări date, a căror personalitate este puternic individualizată. Generalizările la care scriitorul a ajuns sînt redate în creaţie prin zugrăvirea de caractere şi evenimente îmbrăcate în haina individualului, tocmai pentru a prezenta cititorului imaginea despre un anumit mediu social. Scriitorul creează un personaj cu un anumit portret fizic şi moral, cu anumite trăsături, căruia îi este proprie o anumită concepţie, personaj care apreciază în felul lui faptele de viaţă, mediul în care trăieşte.

Scriindu-i Minnei Kautsky despre romanul acesteia *Cei vechi şi cei noi* şi discutînd personajul Arnold, Engels afirmă următoarele : „Acesta este, de fapt, prea de tot cumsecade, şi dacă pînă la urmă moare într-un accident pe munte, acest lucru se poate împăca cu justeţea poetică numai afirmîndu-se despre el că era prea bun pentru lumea asta. Nu e bine de loc cînd poetul se entuziasmează pentru eroul său, şi mi se pare că aici dv. aţi căzut în această greşeală. La Elsa mai există o oarecare individualizare, deşi ea este idealizată, dar la Arnold persoana se confundă şi mai mult cu principiul“ [2].

Deci scriitorul nu trebuie să-şi exprime ideile nude, aşa cum face omul de ştiinţă, şi nici ca pe acele contururi din carton de forma corpurilor omeneşti care servesc drept tragere la ţintă. Portretul fizic şi psihic al oamenilor prezentaţi în

[1] I. S. Turgheniev, *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 126.
[2] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 132—133. (Sublinierea noastră.)

literatură este făcut cu meticulozitate, și cu cît acesta este mai împlinit, cu atîta personajul respectiv devine mai apropiat cititorului și în aceeași măsură îi comunică mesajul de idei și bogăția de sentimente.

Iată, de pildă, cum descrie Sadoveanu, în cunoscuta nuvelă *Județ al sărmanilor*, un cioban : „S-a ridicat din tohoarca lui, de la proțap, un om măhălos și s-a arătat în lumina focului, pășind legănat. Numai după cum aducea picioarele rar, cosind cu ele parcă, s-ar fi putut cunoaște că-i cioban. Se vedea asta însă și după glugă, după căciula dintr-un berbec, după chimirul lat și lustruit și mai ales după cămașa scorțoasă de spălături de zer. Purta toiag înalt pe care-l ținea de sus. Și ochii mititei abia-i vedeai de sub streșina frunții și a sprîncenelor. Avea plete crețe, unse cu unt, iar barba-i era rasă cu custură de coasă".

Aici este prezentat un portret fizic al unui om. În cele cîteva fraze, scriitorul a conturat precis fizionomia ciobanului, astfel încît el devine o cunoștință a cititorului, care *îl vede* de-a lungul nuvelei.

La fel procedează scriitorul și atunci cînd trebuie să prezinte un eveniment. El redă amănunte, fapte, mișcări care individualizează întîmplarea povestită astfel încît nu poate fi confundată cu alta, dar constituind în același timp un fragment din viață.

Creînd caractere, scriitorul își făurește mijloacele de a înfățișa viața. Trecerea de la *particular* la *general* și la *individual* definește întregul proces al cunoașterii artistice, care, în cazul literaturii realiste, capătă o trăsătură nouă, o valoare nouă, și anume tipizarea.

Belinski socotea *tipizarea* drept una dintre cele mai caracteristice însușiri ale creației. *„In cazul unui talent adevărat* — spunea acesta — *orice personaj este un tip, iar pentru cititor orice tip este un* **necunoscut cunoscut.** Nu spuneți : iată un om de suflet, cu pasiuni înflăcărate, cu o inteligență vastă, dar cu o judecată mărginită, un om care-și iubește nevasta atît de pătimaș, încît este gata s-o gîtuie la cea mai mică bănuială de necredință : spuneți mult mai simplu și mai scurt : iată un «Othello»" [1].

În creația literară întîlnim deci *tipuri* reprezentative. Un scriitor creează tipuri, *caractere tipice*. Formularea noțiunii *caractere tipice* aparține lui Engels. În scrisoarea din aprilie 1888 trimisă romancierei engleze Margaret Harkness, el discuta cartea acesteia *City Girl* și afirma următoarele : „Realism înseamnă, după părerea mea, în afară de fidelitatea detaliilor, redarea fidelă a caracterelor tipice și a împrejurărilor tipice" [2]. Dar ce se înțelege prin tipic în sens estetic ?

---

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. I, E.S.P.L.A., 1953, p. 35.

[2] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 136.

Cu privire la traducerea din engleză în romînă a frazei citate, avem de făcut unele observații. În limba engleză, după cum a fost transcrisă chiar în volumul citat (vezi p. 134) și în volumul *„Literature and art" by Karl Marx and Friedrich Engels. Selections from their writings*, International Publishers, New York, 1947, p. 41, fraza are următoarea redactare : „Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances" (vezi volumele și paginile citate).

Traducerea nu a respectat originalul nici din punctul de vedere al corespondențelor cuvintelor, nici al sensului teoretic al conținutului frazei și chiar nici al gramaticii.

Primele două erori merg împreună. S-o lămurim însă pe a treia, pentru că este cea mai mică și cea mai neînsemnată. *Detail* nu se poate traduce prin *detalii*, deoarece originalul în engleză este la *singular*, iar corespondentul lui în romînă a fost la *plural*.

Eroarea mai gravă este cu privire la traducerea cuvintelor *truth* și *truthful* cu *fidelitate* și *fidelă*. Considerăm că traducerea este greșită, deoarece fidelitate înseamnă

Concepția despre tipic a variat. O vreme s-a considerat drept tipic caracterul sau evenimentul care reprezintă o medie statistică a categoriei respective. Acest punct de vedere era unilateral și nu putea duce la o înțelegere a ceea ce este tipic.

Mai recent a avut o largă răspîndire concepția conform căreia noțiunea de tipic în artă s-ar mărgini numai la esența fenomenului social istoric dat, teză care contrazicea în unele privințe practica, ceea ce a dus la rezultate negative în dezvoltarea literaturii și a încurcat destul de mult explicarea fenomenului literar, a procesului de creație.

În fond, prin ce se exprimă procesul de tipizare fără de care nu poate exista o artă realistă? El se exprimă prin selecționarea, generalizarea și apoi turnarea într-un caracter sau fapt artistic a elementelor care caracterizează un anumit grup de oameni sau de fapte, o anumită categorie socială. Deși aceste elemente se descoperă prin cercetarea a cît mai multor indivizi, a cît mai multor fapte, totuși ele nu reprezintă o medie statistică matematică, oricît de exactă ar fi, ci esența care exprimă tendința de dezvoltare a fenomenului, om sau fapt.

Descoperirea acestei esențe înseamnă descoperirea proceselor interioare, procese contradictorii, dialectice, de trecere continuă de la o stare la alta.

Privind însă numai astfel noțiunea de tipic, înseamnă a constata numai aspectul filozofic, fără a intra în ceea este specific artei, deci și literaturii. Procesul tipizării, este în esența lui procesul întruchipării generalului în individual. Or, tocmai aici au greșit cei care au redus tipicul la esența fenomenului social istoric dat.

Nelegînd strîns tipizarea de individualizare, de caracterizarea esenței în oameni sau fapte particulare bine individualizate, nelegînd-o de necesitatea ca aceste tipuri să impresioneze tocmai prin *bogăția lor în varietate,* se ajungea la concluzia stranie că pentru o anumită categorie socială nu poate exista decît un tip, de exemplu tipul boierului, tipul burghezului, tipul muncitorului.

În realitate, fenomenele sînt mai bogate în semnificații decît legea. În fiecare fenomen rămîn semnificații care nu intră în lege, dar nu contravin esența, procesul intern al fenomenelor din categoria respectivă.

În practică, tipul, cuprinzînd esența categoriei sociale, se realizează în individualizări variate. Tipic pentru burghezia din vremea lui Caragiale este și

---

„exactitate în prezentarea sau în reproducerea realității" (vezi *Dicționarul limbii romîne moderne,* Ed. Acad. R.P.R., 1958), iar în engleză *fidelity* înseamnă „conformitate strictă cu adevărul sau faptul, corespondență exactă cu originalul" (vezi *The concise Oxford Dictionary of current English,* ed. 1944). Or, în procesul de creație, scriitorul nu reproduce faptul din realitate cu exactitate, ci, așa cum s-a arătat, între faptul real și faptul artistic există o deosebire, apărută grație specificului cunoașterii artistice. Realitatea este *recreată* și nu *reprodusă exact.* Faptul artistic — imagine artistică a faptului real — este verosimil, adică „posibil, plauzibil" (vezi *Dicționarul limbii romîne moderne)* și nu *fidel,* adică o copie a realității.

Greșeala de traducere slujește părerea acelora care, neînțelegînd procesul cunoașterii artistice, al creației artistice și deci denaturînd concepția despre realism, susțin în fond copierea realității în artă și nu recrearea verosimilă a ei.

În traducerea frazei citate s-a mai strecurat o eroare. Textul original spune: „...the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances". În romînește a fost tradus: „...redarea fidelă a caracterelor tipice și a împrejurărilor tipice". Cuvîntul *under* nu are sensul de *și* (vezi *The concise Oxford Dictionary*) și, în consecință, nu se poate traduce ca atare. Aceasta din punct de vedere lexical.

Din punct de vedere teoretic, eroarea constă în aceea că, traducîndu-se *under* cu conjuncția copulativă *și,* se înțelege că în literatură, ca și în realitate, între caractere și

Tipătescu, şi Rică Venturiano, şi Zoe Trahanache, şi Farfuridi, şi toţi ceilalţi. Caragiale a sintetizat fenomene esenţiale din realitate, dar le-a exprimat în tipuri de o varietate deosebită, neasemănîndu-se nici unul cu celălalt, prezentînd fiecare o personalitate distinctă, o individualitate puternică. Mijloacele de creare a unor asemenea tipuri aparţin artistului, şi cu cît ele sînt mai variate, mai îndrăzneţe, cu atît imaginea artistică este mai valoroasă.

Tipizînd, scriitorul îşi propune să prezinte viaţa în mod veridic, să dezvăluie adevărurile vieţii şi, mai departe, să le transmită cititorului pe cale emoţională. Datoria scriitorului este însă să respecte aceste adevăruri, să respecte concordanţa dintre imaginea artistică şi adevărul vieţii. Orice ştirbire a acestei concordanţe duce la nerealizarea unei opere artistice, oricîtă măiestrie ar dovedi scriitorul.

S-a întîmplat că, în urma răspîndirii largi a tezei că tipic ar fi esenţa fenomenului social istoric dat, unii scriitori au forţat concordanţa amintită mai înainte şi au exagerat în mod subiectiv anumite aspecte ale vieţii, estompîndu-le pe altele. În numeroase opere literare, procesul contradictoriu al dezvoltării apărea ca o curgere lină, ca un torent unic ; totul se rezolva cu uşurinţă şi numai în sens pozitiv ; eroii erau înzestraţi cu calităţi supranaturale, viaţa era senină şi nu mai rămînea decît să stăm cu braţele încrucişate şi să aşteptăm coborîrea Edenului pe pămînt.

Realitatea este însă altfel şi respingerea unor asemenea opere literare de către cititori nu a însemnat altceva decît constatarea de către lectori a discordanţei dintre adevărurile vieţii şi imaginile din operele respective.

Dar această discordanţă se poate produce şi în sens invers. Dacă realitatea este prezentată în culori negre, dacă întîmplătorul este luat drept esenţă, dacă un caz particular este prezentat drept general, atunci opera literară nu respectă adevărul vieţii, nu este realistă, imaginile nu sînt tipice. „Realismul socialist — se subliniază în raportul prezentat de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej la Congresul al II-lea al P.M.R. — exclude deopotrivă tendinţa de a prezenta viaţa în culori trandafirii, de a ignora conflictele ei, ca şi tendinţa de pescuire bolnăvicioasă a tot ce este putred, morbid, de prezentare în culori întunecate a realităţii noastre şi a eroilor vieţii noi“ [1].

Aici se cere să se acorde o grijă deosebită unei anumite situaţii. Se poate întîmpla ca esenţa fenomenului să fie descoperită în ceea ce este mai

---

împrejurări ar exista o separare de sfere de acţiune, ceea ce nu corespunde adevărului. Crearea caracterelor se face cu ajutorul trăsăturilor lor fizice şi psihologice, în cadrul unei acţiuni, a unui subiect desfăşurat într-un anumit mediu social şi istoric, deci în anumite împrejurări. Aşadar nu se poate face separaţie între caractere şi împrejurări, deoarece unele le generează şi le determină pe celelalte în mod reciproc.

În consecinţă, *under* trebuie tradus cu *în* şi nu cu *şi*.

În volumul *„Karl Marx — Friedrich Engels, Sur la littérature et l'art“. Textes choisis, précédés d'une introduction de Maurice Thorez et d'une etude de Jean Freville*, Editions sociales, Paris, 1954, acest *under* este tradus cu *dans (în)*.

În limba rusă, am întîlnit traducerea lui *under* cu *v*, ceea ce înseamnă *în* şi nu *şi*.

Apreciem că o traducere corectă a frazei amintite ar trebui să fie redactată astfel : „Realism înseamnă, după părerea mea, în afară de veracitatea amănuntului, reproducerea veridică a caracterelor tipice în împrejurări tipice“.

[1] Gh. Gheorghiu-Dej, *Raportul de activitate al Comitetului Central al P.M.R. la Congresul al II-lea al partidului*, E.P.L.P., 1955, p. 157.

răspîndit, după cum ea poate să apară și în ceea ce este mai puțin răspîndit. Viața nu creează legi în această privință și cu atît mai puțin dogme.

Cînd este tipic acest „mai puțin răspîndit", acest fenomen excepțional în sensul de rar? El poate fi tipic numai atunci cînd include posibilitatea de dezvoltare în viitor. Un exemplu clasic în această privință, îl constituie romanul *Mama* de Gorki. Pavel Vlasov, deși la începutul veacului nostru, constituia un fenomen mai puțin răspîndit în Rusia țaristă, totuși era tipic, reprezenta esența fenomenului petrecut în adîncul societății ruse, esența care se va generaliza.

În procesul exprimării generalului printr-un caracter sau eveniment individualizat, un rol deosebit îl joacă fantezia creatoare a scriitorului. Aici intervine necesitatea realizării elementelor fictive, a personajelor și situațiilor care, fiind create de scriitor cu ajutorul imaginației sale și plecînd firește de la elemente concrete de viață, posedă o puternică individualizare și poartă în același timp în ele valoarea generalului, conferind artei valoarea de cunoaștere. Cu ajutorul ficțiunii, artistul întruchipează generalizările în tablouri de viață individualizate, care păstrează însă valoarea generalului.

Crearea unei imagini lipsite de calitatea de a transmite generalizări, adevăruri într-o formă individualizată, concret-senzorială înseamnă de fapt incapacitatea de a crea, deci de a realiza fenomenul de artă.

În legătură cu definirea trăsăturilor care caracterizează imaginea artistică se simte nevoia să fie discutat și un alt aspect.

Dată fiind modalitatea specifică a reflectării în artă a adevărului din viață, și anume prin intermediul imaginii, date fiind calitățile care se impun unei imagini ca mod de oglindire a realității, creația artistică lucrează asupra rațiunii și conștiinței oamenilor într-un fel specific, propriu ei. Cele două forme de cunoaștere a lumii materiale — știința și arta, — prilejuiesc pentru oameni o cale de acces spre laturile esențiale ale vieții. Însă fiecare dintre ele, dat fiind caracterul specific al reflectării adevărurilor, o face în mod deosebit.

Oricine va citi un tratat de matematici și o poezie de Maiakovski își va da seama că există o profundă deosebire între impresia lăsată de lectura celor două opere. Este adevărat că amîndouă îl ajută pe lector să cunoască fenomene din realitate, dar pe cînd tratatul de matematici îl va face să gîndească intens într-un domeniu care este totuși limitat de problemele cuprinse în acel tratat, o poezie de Maiakovski va stîrni în cititor o serie de idei și de sentimente, îl va împinge să ia atitudine față de problemele tratate, îi va procura o anumită plăcere specifică, deosebită de celelalte plăceri. Și această stare se produce ori de cîte ori cineva citește o operă literară, privește o operă de artă plastică, de artă coregrafică, asistă la un spectacol de teatru și cinematograf sau ascultă muzică.

Este ușor de sesizat că știința, elaborînd adevăruri, se adresează înainte de toate rațiunii omenești.

Arta este însă acea formă a cunoașterii care, zugrăvind natura umană, lucrează îndeosebi asupra afectivității omului. Creația artistică se adresează rațiunii, dar și sentimentelor omului, cunoștințele ajungînd la rațiune pe calea sentimentelor. În procesul de percepere a creației artistice se naște în fiecare om un anume sentiment estetic. Arta trezește prin excelență sentimentul aprecierii a ceea ce este frumos în viață.

Dar ce este frumosul, ce trebuie înțeles prin această noțiune? Aceasta este o problemă care a frămîntat pe toți esteticienii de-a lungul veacurilor și, bineînțeles, fiecare a căutat să-i dea un răspuns în primul rînd în conformitate cu concepția lui despre lume. În cele ce vor urma nu se va intra în analiza acestei probleme, ci se vor expune cîteva păreri care să ajute la înțelegerea cît mai completă a imaginii artistice.

Noțiunea de frumos este legată de aceea de ideal. Pușkin afirma că scopul artei este idealul, iar Goethe afirma că frumosul în artă este idealul.

La rîndul ei, noțiunea de ideal, concepută ca o noțiune privitoare la desăvîrșire, ca o limită pe care o poate atinge fenomenul în dezvoltarea lui cea mai desăvîrșită, are un caracter abstract dacă nu este legată de ceva concret, dacă acest ideal pe care și-l imaginează omul nu este întruchipat în ceva din viață. „Frumoasă este ființa — scria Cernîșevski — în care viața ne apare așa cum ar trebui să fie potrivit concepțiilor noastre“ [1].

Noțiunea de ideal se naște în conștiința omului nu în mod arbitrar, ci ca o reflectare a legilor din realitate. De exemplu, dacă omul observă în viață un fenomen deosebit care se conformă întocmai legilor vieții, atunci consideră că acesta este idealul.

Ce poate întruchipa în viață idealul, frumosul? Orice fenomen care se conformă întocmai legilor vieții poate naște în om noțiunea de frumos? Este incontestabil că nu. Cernîșevski a arătat că „omul reprezintă idealul frumosului“, demonstrînd prin aceasta că în artă frumosul este strîns legat de ideea omului care are o astfel de comportare în viață, încît dezvăluie, arată ceea ce este mai bun în el. Arta se naște, după cum spunea Gorki, din dorința oamenilor „de a întruchipa în viață visurile lor cele mai bune, speranțele și gîndurile lor, de a crea din ele cele mai frumoase imagini de poezie și modele pentru comportarea lor“.

De aici se poate deduce că imaginea artistică întruchipează în mod concret idealuri pe care omul, observîndu-le că se conformează întocmai legilor vieții, le socoate drept idealurile sale. În acest caz, idealul, noțiunea despre ceea ce este frumos în viață, constituie pentru scriitor *obiect* al reprezentării artistice.

Totuși, arta nu pare a fi legată totdeauna de ceea ce este frumos. Nu se poate afirma, de exemplu, că Jupîn Dumitrache din *O noapte furtunoasă* trezește sentimentul frumosului și totuși piesa lui Caragiale este o operă de artă.

Aici trebuie să se facă distincție între frumosul ca *obiect* al reprezentării și frumosul ca *scop* al reprezentării.

Un scriitor poate să arate frumosul în mod direct. De pildă, Eminescu înfățișează splendida imagine a lui Hyperion.

Scriitorul poate însă să arate frumosul în mod indirect. Prezentîndu-l pe Hagi Tudose, Delavrancea determină în cititor sau în spectator, pe de o parte, sentimente de ură și de dispreț față de acest bătrîn hrăpăreț și zgîrcit, iar pe de altă parte trezește imaginea despre cum ar fi un om ideal, contrar lui Hagi Tudose.

Deci, oricum s-ar înfățișa lucrurile, omul nu numai că nu rămîne indiferent față de fenomenul artistic, ci este împins să ia o atitudine estetică față de viață. Deci, în crearea imaginii artistice, valoarea estetică reprezintă un aspect esențial.

[1] N. G. Cernîșevski, *Opere filozofice alese*, vol. I, Ed. Cartea rusă, 1958, p. 44.

Reunind elementele discutate pînă acum, se poate conchide că „imaginea este un tablou al vieţii omeneşti concret şi totodată generalizat, creat cu ajutorul imaginaţiei şi avînd valoare estetică“ [1].

* * *

Desigur că în legătură cu această definiţie a imaginii artistice se pot ridica numeroase probleme, însă aici vor fi discutate numai acelea ale conţinutului istoric şi de clasă al noţiunii de imagine artistică.

S-a arătat altă dată că arta are un caracter istoric, în sensul că ea s-a dezvoltat strîns legată de istoria dezvoltării producţiei, a modurilor de producţie care se succedă de-a lungul veacurilor, a dezvoltării forţelor de producţie şi a raporturilor de producţie între oameni. Oglindind realitatea din diferite perioade ale istoriei, este de la sine înţeles că fiecare orînduire socială şi-a imprimat pecetea ei asupra literaturii şi că numai rupînd literatura de viaţă, de realitate, deci interpretînd-o de pe poziţii idealiste, s-ar putea nega rolul mediului istoric în dezvoltarea literaturii. Această influenţă se exercită nu numai asupra concepţiei scriitorului despre lume, despre viaţă, ci şi asupra modului de creare a imaginii literare, asupra metodei de creaţie.

În procesul de făurire a imaginii artistice, un rol principal îl deţine concepţia scriitorului despre natură şi societate. Selectarea faptelor reale, transfigurarea acestora în fapte artistice, realizarea generalizării artistice şi întruchiparea ei într-un caracter sau situaţie individualizată, toate acestea nu pot fi scoase de sub egida concepţiei de viaţă a scriitorului. Natura acesteia determină, alături de talent, valoarea creaţiei sale.

Istoria literaturii arată că aceleaşi fenomene sînt interpretate de scriitori în moduri diferite, şi aceasta depinde de capacitatea scriitorului de a înţelege realitatea şi de interesul lui de a reproduce în mod veridic realitatea. Scriitorul de pe poziţiile unei clase reacţionare va exprima punctul ei de vedere, va avea capacitatea ei redusă de înţelegere a realităţii şi nu se va strădui să oglindească viaţa în mod veridic, fapt care se va observa şi în felul în care îşi creează imaginile artistice, în metoda lui de creaţie.

Din contra, scriitorul de pe poziţiile singurei clase consecvent revoluţionare este direct interesat să prezinte adevărul, să oglindească în mod complet viaţa, pentru că între interesele clasei muncitoare şi adevărul obiectiv al vieţii nu sînt contradicţii, aşa cum există între interesele claselor exploatatoare şi adevărul obiectiv al vieţii.

Din această unitate dintre poziţia scriitorului şi viaţă izvorăsc *posibilităţi* mari pentru scriitorii care slujesc noua literatură, aceea a realismului socialist, de a crea imagini literare de o valoare deosebită.

---

[1] Definiţia aceasta a fost formulată de către prof. L. I. Timofeev în tratatul: *Teoria literaturii* (Теория литературы Основы науки о литературе) Учпедгиз, 1948, p. 48. Am păstrat-o deoarece o socotesc a fi cea mai cuprinzătoare şi cea mai ştiinţifică.

La prima vedere s-ar părea că nu include elementul ficţiune. Totuşi este subînţeles, atunci cînd se vorbeşte despre un tablou *creat* cu ajutorul *imaginaţiei*.

Aşadar, noţiunea de imagine literară are şi un conţinut de clasă, înţeles în cadrul procesului istoric al luptei de clasă.

* * *

În legătură cu creaţia, cu făurirea imaginilor artistice, se vorbeşte foarte multe despre inspiraţie. Idealiştii nu au dat niciodată o explicaţie ştiinţifică acestui fenomen al inspiraţiei şi unii dintre ei au ajuns să apeleze la elemente supranaturale, la muze, pe care le coborau din Olimp ori de cîte ori un scriitor, pictor, sculptor, muzician se aşeza la masa lui de lucru, în faţa şevaletului sau a pianului, forţîndu-le să zboare serafic în preajma frunţii şi a urechilor artistului.

Inspiraţia este rezultatul firesc al efortului creator al artistului, care, pornind de la studierea şi cunoaşterea realităţii şi trecînd la reflectarea ei în imagini artistice, ajunge în cadrul procesului de creaţie la o încordare maximă, graţie căreia găseşte ceva nou în înţelegerea noţiunilor şi în exprimarea lor în forme artistice. Guy de Maupassant afirma că „talentul este numai o gîndire încordată şi este dat unui om care are judecată".

De altfel trebuie subliniat că nu numai artistul are inspiraţie, ci şi omul de ştiinţă, şi omul politic, şi comandantul militar.

Dat fiind că în procesul creaţiei această încordare maximă a artistului poate să intervină astfel încît să-i schimbe planurile iniţiale, idealiştii socotesc inspiraţia drept o forţă situată deasupra voinţei artistului, o forţă care îl dirijează orbeşte.

Este adevărat că inspiraţia poate să intervină şi intervine în planurile iniţiale ale artistului, putînd chiar să i le răstoarne, dar aceasta nu înseamnă că fenomenul se produce în afara creatorului, independent de el.

La început, scriitorul — pentru a ne restrînge la cîmpul nostru de cercetare, la literatură — îşi conturează opera pe care o creează într-o primă variantă şi în cursul redactării ei se produc momente de încordare creatoare, de inspiraţie, care pot determina schimbări radicale.

La marii scriitori, numeroasele variante ale operelor lor au dus la noi momente de inspiraţie, la creşterea valorii acelor opere. Tolstoi redacta pînă în momentul ieşirii de sub tipar a unei cărţi.

Variantele poeziilor lui Eminescu sînt o mărturie a procesului continuu de încordare creatoare a poetului. . . . . .

Mihail Sadoveanu ar părea că dezminte toate acestea, însă metoda lui de lucru este diferită numai în aparenţă. Marele prozator îşi contura mai întîi în minte caracterele, întîmplările, îşi fixa subiectul şi, pe măsură ce se gîndea la opera pe care vrea s-o scrie, pe măsură ce se produceau tot mai multe momente de încordare creatoare, toate acestea se defineau astfel, încît atunci cînd scriitorul trecea la redactare totul era gata pregătit. Diferitele variante, pe care unii scriitori le aştern pe hîrtie, Sadoveanu le păstra în minte, le transforma, le îmbunătăţea pînă ajungeau la formă definitivă. De aici acea lipsă de ştersături, de corectări, de adăugiri în marea majoritate a manuscriselor lui Sadoveanu.

* * *

În știința literaturii, ca și în vorbirea obișnuită, se folosește deseori noțiunea *valoare artistică*. De cele mai multe ori ea se referă la limba operelor literare sau, în cel mai bun caz, și la celălalt mijloc de realizare a formei, la compoziție.

Dacă însă, așa cum s-a arătat mai înainte, se consideră imaginea drept mijloc de reflectare a realității specific artei și dacă este interpretată ca o unitate dialectică a conținutului și formei, atunci noțiunea de valoare artistică va trebui să se refere numai la imagine. Valoarea artistică a unei opere literare este determinată de valoarea imaginilor literare din acea operă. Măiestria artistică a unui scriitor se exprimă în trecerea conținutului în formă și a formei în conținut, în crearea imaginii literare.

Calitatea imaginii artistice este diferită, variind de la scriitor la scriitor, de la operă la operă și chiar, în cadrul aceleiași opere, de la imagine la imagine. Nimeni nu poate afirma că imaginile artistice ale lui Eminescu sînt de aceeași calitate cu ale lui Samson Bodnărescu ; că în toate poeziile lui Eminescu se găsesc imagini egale în valoare, sau că în *Luceafărul* toate imaginile ar fi la fel de valoroase.

Care sînt condițiile care determină valoarea artistică a imaginii ?

Exactitatea generalizării, reflectarea justă a realității constituie o condiție esențială. Confruntarea pe care cititorul o face între viață și opera literară este examenul cel mai greu al valorii artistice a operei respective. Cînd omul nu se recunoaște în opera literară — bineînțeles nu identificîndu-se cu vreun personaj —, nu-și recunoaște semenii, nu recunoaște faptele, nu descifrează și deci nu înțelege procesul vieții, atunci opera literară respectivă nu a reflectat veridic viața, iar imaginile artistice nu au generalizat fenomenele vieții.

La o plenară a conducerii Uniunii scriitorilor din Uniunea Sovietică, scriitorul Constantin Simonov spunea următoarele în legătură cu tendința unor dramaturgi de a zugrăvi viața într-o lumină trandafirie și lipsită de conflicte, deci de a reflecta viața neveridic : „Astfel apar eroi care sau nu iubesc, sau iubesc doar în trecere și tot așa în trecere suferă în caz de dragoste neîmpărtășită. Astfel dispar din piesă copiii nu numai cu bucuriile lor, dar și cu complicațiile legate de aceștia ; astfel dispare problema locuinței, a salariului, a bunăstării. Dar dacă apar în piesă asemenea probleme, atunci ele apar doar în legătură cu biciuirea unor chipuri negative, care, numai ei singuri se gîndesc la nevoile lor și la bunăstarea lor.

Și iată că sosesc la teatru spectatori, oameni sovietici de rînd, oameni buni, obișnuiți și privesc pe scenă fără să se poată recunoaște".

Asemenea opere, supuse unui asemenea examen, dovedesc lipsa valorii artistice.

O altă condiție care determină valoarea artistică este aceea a realizării de către scriitor a generalizării în forme de viață cît mai concrete, printr-o puternică individualizare. Dacă în loc de oameni vor apărea în fața cititorului scheme, contururi vagi, atunci opera nu va reuși să convingă, nu va stîrni în mintea cititorului anumite idei și în sufletul lui anumite sentimente.

Procesul poate fi și invers. Cu toată individualizarea puternică, dacă un scriitor, pornind de la particular, nu reușește să exprime generalul, nu izbutește să-l apropie pe cititor de adevărurile vieții.

Desigur că în aprecierea valorii artistice a unei opere literare trebuie luat în considerare talentul scriitorului, care în concepția marxistă nu este ceva demiurgic sau abstract, ci totalitatea unor calități, cum ar fi experiența de viață, capacitatea de cunoaștere a vieții, curiozitatea și dorința de cunoaștere, inteligența, memoria,

cultura, munca, toate gravate pe o sensibilitate deosebită şi pe o construire deosebită a unor organe senzoriale. Însuşirile subiective pot să se manifeste, să se dezvolte numai în prezenţa acelor calităţi amintite mai înainte, obţinute de individ în procesul muncii, pentru a se naşte fenomenul complex care se numeşte talent.

Diferenţierea calităţii artistice a imaginii literare mai poate fi provocată şi de diferenţa idealurilor estetice care îl călăuzesc pe scriitor. Cu cît un scriitor va studia mai adînc viaţa, cu cît o va cunoaşte mai bine, cu cît scopurile pe care şi le propune vor fi mai măreţe, cu cît va fi însufleţit de idei şi de sentimente generoase, cu atît atitudinea lui *estetică* faţă de realitate va fi mai deosebită calitativ.

Idealul estetic al scriitorului este în raport direct cu idealurile lui politice, sociale, morale şi cu capacitatea lui de a înţelege viaţa.

Se întîmplă însă uneori ca idealurile estetice ale artistului să fie depăşite de conţinutul bogat al vieţii studiate şi reflectate în operă, şi de aceea imaginile create să fie mai valoroase decît idealurile estetice. Aceasta se datoreşte faptului că scriitorul respectiv a reflectat viaţa în mod veridic, că adevărul obiectiv al realităţii a pătruns în toată amploarea lui în opera creată şi a trecut dincolo de limitele fixate de idealul estetic al autorului şi chiar de idealul lui politic.

Este cunoscută afirmaţia lui Engels din scrisoarea către Margaret Herkness că realismul „poate să se manifeste chiar împotriva vederilor autorului". Şi pentru a-şi susţine părerea, Engels dădea exemplul lui Balzac, care a fost silit de realitate să acţioneze în opera lui literară „împotriva propriei sale simpatii de clasă şi prejudecăţi politice..." [1].

Contradicţia aceasta dialectică dintre adevărul obiectiv al vieţii şi idealul estetic sau politic al scriitorului este mai evidentă în cazul scriitorilor din societatea bazată pe exploatare. În societatea socialistă, idealurile estetice ale artistului se apropie tot mai mult de adevărul obiectiv al vieţii, iar concepţiile lui politice sînt în deplină concordanţă cu legile de dezvoltare ale societăţii

Capitolul III

CARACTERUL POPULAR AL LITERATURII

Valoarea ideologică-artistică a unei opere literare este determinată de îndeplinirea a numeroase condiţii. Despre unele s-a scris în capitolele precedente. Despre altele se va face în cel de faţă şi în cele următoare.

„Un adevărat poet «util» — scria Pisarev în secolul trecut — trebuie să cunoască şi să înţeleagă tot ceea ce la un moment dat îi interesează pe cei mai buni, cei mai inteligenţi şi mai luminaţi reprezentanţi ai veacului şi ai poporului său. Înţelegînd pe deplin semnificaţia profundă a fiecărei pulsaţii a vieţii sociale, poetul, care este un om pasionat şi impresionabil, trebuie neapărat să iubească cu toată

[1] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 137, 138.

forţa de care este capabil ceea ce i se pare lui bun, drept şi frumos şi să urască cu o ură sfîntă şi neîmpăcată mulţimea de **inepţii meschine** şi urîte ce împiedică ideile de adevăr, de bine şi de frumos să se materializeze şi să se transforme în realitate vie. Pentru un poet autentic, această iubire, indisolubil legată de această ură, constituie şi trebuie neapărat să constituie însuşi sufletul său, sensul unic şi sacru al întregii sale existenţe şi activităţi“ [1].

Pisarev conferea deci calitatea de artă adevărată creaţiei acelui scriitor care, cunoscînd şi înţelegînd tot ceea ce la un moment dat interesează pe cei mai luminaţi reprezentanţi ai veacului şi ai poporului, zugrăveşte în opera sa problemele majore care interesează poporul. Analiza capodoperelor literaturii universale demonstrează că toate marile creaţii şi-au cîştigat dreptul de a intra în tezaurul culturii universale, dreptul de a dura peste veacuri tocmai pentru că ele au ilustrat la vremea lor crezul social şi artistic al unor mari cetăţeni şi al unor autentici artişti, crez care îşi găsea izvorul în ideile şi sentimentele poporului, în idealurile şi frămîntările maselor.

Subliniind că în secolul al XIX-lea interesul pur artistic a trebuit să facă loc unor interese mult mai însemnate pentru omenire şi că arta, devenind exponentul acestora, a cîştigat un nou caracter fără a înceta să rămînă artă, Belinski nota : „Răpindu-i artei dreptul de a fi în slujba intereselor sociale, nu înseamnă s-o înalţi, ci s-o înjoseşti, pentru că în felul acesta o lipseşti de forţa ei cea mai vie, forţa ideii, şi faci din ea obiectul unei desfătări sibarite, jucăria unor leneşi şi trîndavi“ [2].

Ca atare se impune analizei acea trăsătură a literaturii care îi conferă forţa de mesaj a problemelor sociale majore, acel element numit caracter popular.

Ce se înţelege însă prin conceptul de caracter popular ?

Problema nu este nouă în estetică. De-a lungul istoriei literaturii, în diferite etape, au apărut diferite concepţii cu privire la caracterul popular, concepţii în care au fost exprimate interese de clasă. O lungă perioadă în care literatura aparţinea claselor suprapuse nu numai în ceea ce priveşte crearea, dar şi citirea şi răspîndirea ei, noţiunea de literatură populară sau scriitor popular avea un sens restrîns şi uneori peiorativ. Prin literatură populară se înţelegeau cărţile de genul *Alexandriei* şi *Esopiei*, care circulau în rîndurile maselor largi şi în care poporul, dacă nu se regăsea pe el, afla totuşi unele gînduri, unele sentimente care îi erau apropiate. Cînd literatura reflecta aproape exclusiv viaţa claselor dominante, cînd poporul nu apărea în această literatură cu problemele, concepţiile şi sentimentele lui, cînd această literatură rămînea neînţeleasă pentru cei mulţi, nu se putea vorbi despre caracter popular. Cu toate acestea, marii scriitori, începînd din antichitate şi pînă astăzi, au creat opere cu caracter popular. Despre această problemă se va trata mai tîrziu.

Într-un trecut mai îndepărtat, cînd prin forţa împrejurărilor istorice atenţia scriitorilor a depăşit zidurile curţilor feudale şi s-a oprit şi asupra celor care produceau, prin caracter popular s-a înţeles oglindirea în literatură a unei laturi oarecare a realităţii de dincolo de preocupările strîmte ale celor de sus. De exemplu, dacă într-o operă literară se reflecta într-o oarecare măsură viaţa ţăranilor, se spunea că acea operă are caracter popular. Dacă se ţine seama de condiţiile

[1] D. I. Pisarev, *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 23—34.
[2] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 235.

Bibl. Institutul Pedagogic de 3 ani - Iaşi

perioadei istorice în care au apărut asemenea opere, aprecierea nu este greşită. Consacrînd o operă literară vieţii ţăranilor, încercînd să redea limba vorbită de către popor şi nu limba curţilor, scriitorii respectivi dădeau creaţiei lor, într-un anumit sens, caracter popular.

Formarea naţiunilor a atras după sine, o dată cu dezvoltarea literaturii, şi o conturare a noţiunii de caracter popular. Scriitorii sînt din ce în ce mai preocupaţi de viaţa celor mulţi şi, dintr-un motiv sau altul, reflectă această viaţă într-o mai mică sau într-o mai largă măsură.

Dar nu era suficientă numai această orientare, timidă încă, spre masele poporului. În operele scriitorilor încep să se reflecte trăsăturile esenţiale ale poporului, spiritul poporului, particularităţile lui naţionale fundamentale.

Orice popor îşi are particularităţile lui specifice, şi acestea depind de o serie întreagă de condiţii, diferite de la un popor la altul. Puşkin scria că „clima, felul de guvernare, credinţa dau fiecărui popor o fizionomie aparte, care în mare sau mai mică măsură se reflectă în oglinda poeziei. Există un anumit fel de a gîndi şi de a simţi, există mii de obiceiuri, de credinţe şi de deprinderi care aparţin în exclusivitate unui singur popor“ [1].

Marele poet rus, intuind în mod genial unele aspecte ale problemei naţionale, sublinia reflectarea în literatură a particularităţilor naţionale esenţiale. Prin opera lui, Puşkin a dat un exemplu de ceea ce înseamnă operă cu caracter popular. *Evgheni Oneghin, Boris Godunov, Călăreţul de aramă* sînt pilde în această privinţă.

S-ar putea, totuşi, ridica obiecţia că *Evgheni Oneghin* nu reflectă viaţa poporului rus, ci numai pe aceea a nobilimii, şi de aceea nu poate fi considerată drept literatură avînd caracter popular. Obiecţia aceasta nu rezistă. *Evgheni Oneghin* dezvăluie criza nobilimii ruse la începutul veacului trecut, şi aceasta interesa foarte mult poporul rus. Această criză constituia o problemă care privea în mod direct masele de iobagi din Rusia ţaristă şi tratarea ei într-o operă literară conferea acelei opere caracter popular.

Puşkin însă nu s-a mărginit numai la tratarea unor probleme care interesau poporul, ci în caracterele create de el, în subiecte, în descrierea împrejurărilor s-au reflectat puternic trăsăturile esenţiale ale poporului rus. Imaginea artistică la Puşkin oglindeşte spiritul poporului rus, modul lui de a privi lucrurile, şi ea nu poate fi concepută în afara acestui spirit.

Şi Puşkin nu era singur. Scriitorii care reprezentau spiritul cel mai înaintat al vremii îşi legau în moduri diferite creaţia lor artistică de masele populare, ceea ce i-a dat posibilitate lui Belinski să scrie următoarele: „În timpurile noastre, caracterul naţional a devenit calitatea cea mai importantă a literaturii şi meritul cel mai înalt al poetului. Să numeşti azi pe un poet naţional înseamnă să-l preamăreşti“ [2].

De altfel, lui Belinski îi revine meritul de a fi elaborat principiul caracterului popular al literaturii, fapt petrecut în cadrul luptei duse de democratul revoluţionar împotriva concepţiilor iobăgiste. Belinski afirma că adevărata creaţie artistică este legată strîns de caracterul popular, pentru că „dacă n-ai talent creator este cu neputinţă să fii alături de popor“ [1]. Pentru Belinski, opera de artă trebuie

---

[1] A. S. Puşkin, *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1958, p. 75.
[2] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. I, E.S.P.L.A., 1953, p. 184—185.

perioadei istorice în care au apărut asemenea opere, aprecierea nu este greşită. Consacrînd o operă literară vieţii ţăranilor, încercînd să redea limba vorbită de către popor şi nu limba curţilor, scriitorii respectivi dădeau creaţiei lor, într-un anumit sens, caracter popular.

Formarea naţiunilor a atras după sine, o dată cu dezvoltarea literaturii, şi o conturare a noţiunii de caracter popular. Scriitorii sînt din ce în ce mai preocupaţi de viaţa celor mulţi şi, dintr-un motiv sau altul, reflectă această viaţă într-o mai mică sau într-o mai largă măsură.

Dar nu era suficientă numai această orientare, timidă încă, spre masele poporului. În operele scriitorilor încep să se reflecte trăsăturile esenţiale ale poporului, spiritul poporului, particularităţile lui naţionale fundamentale.

Orice popor îşi are particularităţile lui specifice, şi acestea depind de o serie întreagă de condiţii, diferite de la un popor la altul. Puşkin scria că „clima, felul de guvernare, credinţa dau fiecărui popor o fizionomie aparte, care în mare sau mai mică măsură se reflectă în oglinda poeziei. Există un anumit fel de a gîndi şi de a simţi, există mii de obiceiuri, de credinţe şi de deprinderi care aparţin în exclusivitate unui singur popor“ [1].

Marele poet rus, intuind în mod genial unele aspecte ale problemei naţionale, sublinia reflectarea în literatură a particularităţilor naţionale esenţiale. Prin opera lui, Puşkin a dat un exemplu de ceea ce înseamnă operă cu caracter popular. *Evgheni Oneghin, Boris Godunov, Călăreţul de aramă* sînt pilde în această privinţă.

S-ar putea, totuşi, ridica obiecţia că *Evgheni Oneghin* nu reflectă viaţa poporului rus, ci numai pe aceea a nobilimii, şi de aceea nu poate fi considerată drept literatură avînd caracter popular. Obiecţia aceasta nu rezistă. *Evgheni Oneghin* dezvăluie criza nobilimii ruse la începutul veacului trecut, şi aceasta interesa foarte mult poporul rus. Această criză constituia o problemă care privea în mod direct masele de iobagi din Rusia ţaristă şi tratarea ei într-o operă literară conferea acelei opere caracter popular.

Puşkin însă nu s-a mărginit numai la tratarea unor probleme care interesau poporul, ci în caracterele create de el, în subiecte, în descrierea împrejurărilor s-au reflectat puternic trăsăturile esenţiale ale poporului rus. Imaginea artistică la Puşkin oglindeşte spiritul poporului rus, modul lui de a privi lucrurile, şi ea nu poate fi concepută în afara acestui spirit.

Şi Puşkin nu era singur. Scriitorii care reprezentau spiritul cel mai înaintat al vremii îşi legau în moduri diferite creaţia lor artistică de masele populare, ceea ce i-a dat posibilitate lui Belinski să scrie următoarele: „În timpurile noastre, caracterul naţional a devenit calitatea cea mai importantă a literaturii şi meritul cel mai înalt al poetului. Să numeşti azi pe un poet naţional înseamnă să-l preamăreşti“ [2].

De altfel, lui Belinski îi revine meritul de a fi elaborat principiul caracterului popular al literaturii, fapt petrecut în cadrul luptei duse de democratul revoluţionar împotriva concepţiilor iobăgiste. Belinski afirma că adevărata creaţie artistică este legată strîns de caracterul popular, pentru că „dacă n-ai talent creator este cu neputinţă să fii alături de popor“ [1]. Pentru Belinski, opera de artă trebuie

---

[1] A. S. Puşkin, *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1958, p. 75.
[2] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. I, E.S.P.L.A., 1953, p. 184—185.

să reflecte ceea ce este specific unui popor, să oglindească trăsăturile specifice naționale ale unui popor. „Pentru un mare poet — scria Belinski — nu există cinste mai mare decît de a fi în cel mai înalt grad național ; altfel nici nu ar putea fi mare“ [1].

Ce înțelege însă Belinski prin caracter popular ? Pentru el, noțiunea aceasta avea în primul rînd un conținut istoric. Caracterul popular nu este dat o dată pentru totdeauna, ci variază de la perioadă istorică la perioadă istorică, în conformitate cu dezvoltarea istorică a societății. Credincios acestui principiu, Belinski s-a ridicat împotriva slavofililor, care, idealizînd trecutul, susțineau invariabilitatea caracterului popular al artei ruse.

Belinski a mers mai departe decît Pușkin, afirmînd că prin caracter popular trebuie înțeles în literatură redarea cît mai exactă a vieții poporului, oglindirea caracterului național, mentalitatea, concepția despre lume a poporului. „...Taina specificului național al unui popor nu trebuie căutată în portul și bucătăria lui, ci mai degrabă în felul cum privește lucrurile“ [2], scria Belinski în analiza făcută romanului *Evgheni Oneghin*.

Este important de semnalat că în concepția lui numai arta care slujește intereselor maselor muncitoare este populară.

* * *

Marx a afirmat că ideile capătă forță atunci cînd cuprind masele. Literatura, ca fenomen ideologic, ca oglindire activă a realității, își verifică practic capacitatea de a exprima adevăruri obiective numai în cazul cînd își îndeplinește rolul ei social, acela de a influența masele și de a contribui într-un fel sau altul la schimbarea realității.

Poporul este făuritorul istoriei. În orice perioadă istorică, în orice stadiu al dezvoltării societății, o reflectare veridică, o exprimare a adevărului obiectiv nu poate fi în afara procesului de făurire a istoriei. Marile opere literare care au trăit de-a lungul veacurilor au exprimat fie direct, fie indirect acest proces, au cuprins într-un fel sau altul problemele poporului. *Iliada* nu este o poveste a isprăvilor lui Ahile, ci o frescă foarte largă a vieții poporului. *Avarul* lui Molière nu este o simplă critică adusă zgîrceniei, ci cuprinde un moment din istoria societății în care au putut trăi și stăpîni oameni de tipul lui Harpagon. *Război și pace* al lui Tolstoi nu este istoria dragostei lui Bolkonski cu Natașa, ci mărturia patriotismului poporului rus. Și nici *Luceafărul* lui Eminescu nu reprezintă expresia geniului neînțeles, ci a artistului strivit de societatea burgheză.

Istoria a arătat că o operă de artă este înțeleasă, apreciată și iubită de popor atunci cînd masele se regăsesc în acea operă, își găsesc problemele lor, frămîntările lor, cînd ea exprimă ideologia poporului.

Analizînd problema personalității în istorie, rolul acesteia în desfășurarea evenimentelor istorice, Plehanov a tras concluzia că apariția a numeroase talente nu se produc niciodată întîmplător. Dezvoltînd această idee și arătînd că mulțimea de talente este totdeauna caracteristică epocilor de mari frămîntări sociale,

---

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 157.
[2] Ibidem, p. 22.

Plehanov notează : „S-a observat încă de multă vreme că talentele apar pretutindeni şi totdeauna acolo unde şi atunci cînd există condiţii sociale favorabile dezvoltării lor. Aceasta înseamnă că orice talent care s-a manifestat în fapt, adică orice talent care a devenit o forţă socială, este rodul relaţiilor sociale. Dar dacă aşa stau lucrurile, atunci se înţelege de ce oamenii talentaţi pot, aşa cum am spus, să schimbe numai fizionomia individuală, dar nicidecum orientarea generală a evenimentelor ; ei înşişi există numai datorită acestei orientări ; dacă n-ar fi existat această orientare, atunci ei n-ar fi trecut niciodată pragul care desparte posibilitatea de realitate“ [1].

Iar, mai departe, ilustrînd determinarea socială a creaţiei artistice, deci implicit a artistului, a omului de talent, a geniului, Plehanov scrie : „Dacă anumite cauze mecanice sau fiziologice, care nu au nici o legătură cu mersul general al dezvoltării social-politice şi spirituale a Italiei, ar fi ucis pe Rafael, pe Michel Angelo şi pe Leonardo da Vinci, arta italiană ar fi fost mai puţin desăvîrşită, dar orientarea generală a dezvoltării ei în epoca Renaşterii ar fi rămas aceeaşi. Rafael, Leonardo da Vinci şi Michel Angelo nu au creat această orientare ; ei au fost doar cei mai buni exponenţi ai ei“ [2].

Concluzia care se impune este aceea că, fiind determinată de condiţii sociale, arta autentică îşi găseşte izvorul de inspiraţie în problemele de viaţă ale poporului, în psihologia şi în trăsăturile morale ale acestuia. Lenin, sesizînd acest prim sens, susţinea pasionat că „Arta aparţine poporului“ [3]. Accepţia dată de Lenin legăturii dintre creaţia artistică şi viaţa poporului este deosebit de complexă şi de multilaterală. Nu trebuie uitat că Lenin socotea arta ca o parte integrantă a luptei revoluţionare. El sublinia că menirea artei este aceea de a uni „simţirea, gîndirea şi voinţa“ [4] maselor largi muncitoare, de a ridica din sînul acestora artişti şi de a-i dezvolta.

Această legătură necesară dintre viaţa poporului şi creaţia artistică este unul din factorii esenţiali care determină durabilitatea artei autentice de-a lungul mai multor orînduiri sociale.

În Introducere la *Contribuţii la critica economiei politice,* Karl Marx, punînd cîteva probleme în legătură cu arta greacă, a dat cunoscuta explicaţie potrivit căreia această artă a exercitat pe diferite trepte de dezvoltare a societăţii farmecul copilăriei sociale a omenirii. „Un bărbat nu poate redeveni copil fără a deveni copilăros — scria Marx. — Dar nu-l bucură oare naivitatea copilului şi oare nu trebuie el însuşi să năzuiască să reproducă, pe o treaptă mai înaltă, adevărata sa esenţă ? Nu renaşte oare în natura copilului din fiecare epocă propriul ei caracter în toată naturaleţea sa ?“ [5]

Există, aşadar, în natura umană o esenţă care apare pe fiecare treaptă a societăţii, dar care se dezvoltă în conformitate cu condiţiile sociale date. Lupta pentru libertate a omului este întîlnită în permanenţă de-a lungul istoriei omenirii, dar caracterul ei a variat de la epocă la epocă. Sentimentul iubirii de asemenea, dar nimeni nu ar putea susţine că sentimentele lui Cezar faţă de Cleopatra

---

[1] G. V. Plehanov, *Rolul personalităţii în istorie,* E.S.P.L.P., 1956, p. 46—47.
[2] Ibidem, p. 46.
[3] *Lenin despre literatură,* Ed. P.M.R., 1948, p. 249.
[4] Ibidem.
[5] Vezi K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură,* E.P.L.P., 1953, p. 28.

erau aidoma cu acelea ale unui tînăr de astăzi faţă de iubita lui. Diferenţa este exprimată de evoluţia istorică a omenirii de la sclavagism la socialism.

Pe de altă parte, trebuie semnalat că, alături de reflectarea luptei de totdeauna a maselor pentru libertate, dreptate socială şi o stare mai bună, arta a oglindit psihologia şi trăsăturile morale ale poporului, felul în care acesta trăieşte sentimente diverse, ca acela al prieteniei, al dragostei, după cum a reflectat sentimente general umane, ca vitejia, dragostea de patrie, sentimentul onestităţii, acela al dispreţului faţă de tot ceea ce nu e compatibil cu aprecierea morală pe care poporul o dă unor fapte şi comportări sociale. Toate acestea asigură creaţiei *ceea ce se numeşte valoare general-umană.*

Marii scriitori din toate epocile au reflectat realitatea, au exprimat în operele lor adevăruri obiective, valabile pentru perioada lor sau pentru o vreme mai îndelungată. Oamenii găsesc în aceste adevăruri exprimate în forme artistice etape ale propriei lor dezvoltări, regăsesc probleme ale istoriei omenirii. Dar oare acestea nu sînt găsite şi în documente, în lucrări ştiinţifice ? Fără îndoială că da, însă aici intervine specificul artei. Mai întîi, nici o operă ştiinţifică, oricît de completă ar fi, nu poate să cuprindă fenomenul vieţii atît de multilateral cum îl cuprinde o operă literară. Cîte tratate de istorie, geografie, economie politică, psihologie, ştiinţă militară, ştiinţe juridice, artă — presupunînd că ar exista — ar trebui să citim pentru a cuprinde complexitatea de fenomene din *Eneida* de exemplu ?

Literatura, ca şi întreaga artă, are capacitatea de a produce emoţii estetice pe care oamenii le caută în permanenta lor luptă de a întruchipa în viaţă visurile, speranţele şi gîndurile lor. Virtuţile poporului fac parte din tezaurul omenirii, şi, dacă ele sînt consemnate în opere literare, acestea capătă trăinicie, rezistă veacurilor, devin bunuri spirituale ale omenirii.

Aceste însuşiri menţionate mai înainte constituie factorii care clarifică în mod ştiinţific durabilitatea în timp a marilor creaţii artistice. Explicarea materialistă a rolului personalităţii în istorie, a factorilor care determină durabilitatea creaţiei respinge total, demonstrîndu-i falsitatea, teza idealistă care încearcă să justifice trăirea peste veacuri a creaţiei, păstrarea valorii artei în decursul istoriei prin forţa „providenţială“ a geniului.

De aici nu trebuie trasă concluzia că marxism-leninismul contestă existenţa şi activitatea geniului. În concepţia marxism-leninismului, geniul este acea forţă creatoare care, într-o anumită epocă, întruchipează năzuinţele marilor mase populare.

Întorcîndu-se acum la problema principală, trebuie precizat că la baza caracterului popular al literaturii stă legătura organică dintre popor şi literatură. Dar căror cauze se datoreşte această legătură ?

În primul rînd, aşa cum s-a arătat şi mai înainte, legătura se făureşte prin problematica literaturii. Dacă scriitorul va trata în operele lui probleme care interesează masele poporului, atunci creaţia respectivă va fi îmbrăţişată de aceste mase. De exemplu, noi vorbim despre caracterul popular al operei lui Caragiale, pentru că ea cuprinde probleme care au interesat şi interesează poporul nostru. Este adevărat că opera lui Caragiale nu reflectă în întregime viaţa poporului, dar, prin faptul că autorul *Scrisorii pierdute,* al *Nopţii furtunoase,* al *Momentelor şi schiţelor* a criticat coaliţia burghezo-moşierească, el a reuşit să aducă imaginile sale literare pînă la ideile şi sentimentele maselor populare. Caragiale a oglindit

în opera lui o parte din contradicţiile societăţii din vremea cînd a trăit, a atins într-un fel sau altul marile probleme ale epocii, şi astfel, din acest punct de vedere, opera lui a căpătat caracter popular.

Legătura artei cu viaţa poporului — acest prim sens al noţiunii de caracter popular — nu trebuie înţeleasă în mod simplist. Trebuie precizat că nu este vorba de prezentarea unor tipuri care aparţin exclusiv maselor muncitoare. O atare înţelegere simplistă ne-ar duce la concluzia eronată că, de exemplu, o bună parte din creaţia realistă a lui Caragiale nu are nimic comun cu ceea ce înţelegem prin caracter popular. Opera acestui mare scriitor cuprinde o galerie de portrete satirice ale protipendadei timpului său. Majoritatea tipurilor care populează piesele lui Caragiale aparţin aşa-zisei societăţi înalte. Ironia muşcătoare, satira incisivă a artistului se identifică însă cu rîsul demascator al poporului în faţa pretenţiilor de moralitate şi cinste a Trahanachilor sau Tipăteştilor. Prin aceasta se asigură legătura indestructibilă dintre arta lui Caragiale şi popor, legătură care conferă operei sale un profund caracter popular. Creaţia acestuia, ca de altfel a tuturor marilor artişti, ilustrează pe deplin că orice geniu, orice talent trăieşte într-un fel sau altul prin geniul poporului său, că operele artistice trăiesc în măsura în care transmit geniul creator al poporului.

„Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nour de aur din marea de amar“ — nota Eminescu într-un manuscris, iar în altul însemna: „Dar o adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă şi să fie originală şi pentru alţii nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradiţiile, obiceiurile şi istoria lui, pe geniul lui“.

Marii scriitori au găsit întotdeauna în poezia populară un preţios izvor de inspiraţie. Creaţia populară este saturată de spiritul poporului, ea constituie acumularea experienţei de viaţă a poporului; în ea profilul moral al acestuia este reflectat cu sinceritatea celui ce-şi cîntă tristeţea doinind sau bucuria în spirituale strigături. Versurile lui Coşbuc din poezia *Atque nos* afirmă artistic această idee:

„Oh, îmi place mult povestea, căci poporul se descrie,
Singur el pe sine însuşi, în poveşti — şi-mi place mie
S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a descris“ [1].

Mărturisirile marilor scriitori subliniază în egală măsură legătura creaţiei lor cu viaţa poporului, cît şi cu creaţia artistică, al cărui făurar anonim este poporul, singurul izvor de inspiraţie al operei lor. Sînt semnificative în acest sens însemnările lui Mihail Sadoveanu din *Anii de ucenicie*. „Găseam în literatura populară şi în popor — scrie Sadoveanu — o perspectivă şi o noutate la care se adăuga dragostea mea adîncă pentru umiliţi, ofensaţi şi nedreptăţiţi... Nu mai cred, de pildă, în binefacerile legii agrare de la 1864; dar în arta populară voi crede pînă la asfinţitul meu“ [2].

Ca o concluzie la cele expuse pînă aici trebuie reţinut că legătura dintre creaţia artistică şi popor — acest prim sens pe care îl implică noţiunea de caracter popular — este determinată de importanţa pentru mase a problemelor care fac obiectul oglindirii artistice.

Literatura nu poate fi însă o simplă oglindă a realităţii. Caracterul ei combativ nu poate fi dovedit numai prin tratarea problemelor, ci în primul rînd prin

[1] G. Coşbuc, *Poezii*, E.S.P.L.A., 1951, p. 14.
[2] M. Sadoveanu, *Anii de ucenicie*, Ed. Cartea romînească, 1944, p. 300.

modul de soluționare. O operă literară cu caracter popular trebuie să interpreteze aspectele din realitate care fac obiectul zugrăvirii artistice în spiritul și în interesul poporului. Au fost numeroși poeți care au cîntat în versurile lor războiul din 1877, dar unii au oglindit ideile și sentimentele moșierilor și burghezilor care se îmbogățeau de pe urma cîștigării independenței de stat a Romîniei, iar alții au reflectat ideile și sentimentele poporului înșelat în așteptările lui. Numai scriitorii care au reflectat ideile și sentimentele poporului și i-au dat nădejdi într-un viitor mai bun au produs opere cu caracter popular. Eminescu, Creangă, Caragiale, Alecsandri, Coșbuc, Slavici au rămas și sînt și astăzi prețuiți de masele din țara noastră, iar atîția contemporani ai lor, onorați pe vremuri de către oficialitate, au fost uitați. Ce nu este al lui și pentru el, poporul respinge și uită, pentru că — așa cum spunea Maxim Gorki — poporul nu este numai forța care creează toate valorile materiale, el este totodată izvorul unic și nesecat al valorilor spirituale.

Atitudinea scriitorului față de problemele tratate în operă depinde de concepția lui despre lume și de poziția lui de clasă. Trebuie însă arătat, așa cum s-a făcut și în capitolul precedent, că uneori scriitorul trece peste poziția lui de clasă. Se întîmplă ca idealurile lui estetice, determinate de concepția și poziția de clasă, să fie depășite de conținutul bogat al vieții și scriitorul să ajungă chiar la interpretări și rezolvări din care poporul are de cîștigat. Gogol a ajuns foarte aproape de punctul de vedere popular, însă după cum precizează Dobroliubov, a ajuns inconștient, doar prin simțul lui artistic. Dar ceea ce interesează în problema discutată este faptul că în opera lui Gogol domină simpatia lui față de popor și nu rătăcirile scriitorului. În trecut, idealul estetic al scriitorului era supus mai multor influențe contradictorii, și totuși în opera unor mari artiști ca Gogol și Balzac a dominat atitudinea de simpatie față de popor.

Desigur că nu întotdeauna caracterul popular s-a manifestat cu aceeași intensitate în operele literare. În procesul istoric au fost faze de manifestare mai accentuată și faze de manifestare mai palidă. Aceasta se datorește condițiilor istorice concrete. Atunci cînd poporul a fost mai conștient de problemele lui și de necesitatea rezolvării lor, caracterul popular a fost mai puternic marcat în literatură. Cînd această conștiință a slăbit — și au fost asemenea faze în istorie —, nici literatura, ca manifestare ideologică, nu a avut un pronunțat caracter popular.

O altă cauză a acestei variații este constituită de educația de clasă a scriitorului. Cu cît un scriitor este mai aproape de mase, cu atît opera lui are un mai pronunțat caracter popular, și invers. Aceasta nu înseamnă că nu se produc și fenomene de genul lui Balzac, fenomen a cărui explicație Engels a găsit-o în depășirea idealurilor estetice și politice ale scriitorului de către bogăția conținutului vieții.

Așadar, un al doilea element care contribuie la legătura dintre popor și literatură și care conferă literaturii un caracter popular este constituit de interpretarea și de rezolvarea în interesul poporului a problemelor tratate în operă.

* * *

În discuțiile avute cu Clara Zetkin, Lenin a afirmat că arta trebuie să fie pe înțelesul maselor largi ale oamenilor muncii, trasînd astfel artiștilor sarcina de a turna un bogat conținut de idei într-o valoroasă formă artistică, accesibilă

maselor. Printr-o formă accesibilă maselor nu trebuie înțeleasă simplificarea pînă la rudiment a elementelor formei și a mijloacelor de realizare a formei.

Democratismul formei, ca criteriu de seamă al caracterului popular, este susceptibil vulgarizării de către unii pretinși teoreticieni care neagă voit și în mod fals capacitatea maselor de a percepe creația artistică de înaltă valoare. O asemenea tendință este antiștiințifică și în același timp ilustrează atitudinea jignitoare pe care atare teoreticieni o au față de popor. Este îndeobște recunoscut că criteriul accesibilității artei nu presupune, în lumina tezei leniniste, coborîrea artei. Nu trebuie uitat că Lenin, vorbind de necesitatea creării unei arte pentru masele largi muncitoare, sublinia în același timp necesitatea unei largi acțiuni de culturalizare a acestora, proces în care și arta joacă un rol și în urma căruia devine accesibilă oricui. Lenin vedea, așadar, posibilitatea apropierii artei de popor printr-un proces total diferit de cel arătat de teoreticienii care vulgarizează părerile lui Lenin.

În discuția cu Clara Zetkin, Lenin a afirmat că arta trebuie să fie pe înțelesul maselor și iubită de ele. Poporul nostru l-a înțeles pe Eminescu și-i iubește poezia. Cu Eminescu s-a întîmplat procesul petrecut cu opera tuturor marilor artiști apropiați de popor : poeziile lui au devenit cîntece ale poporului, au fost însușite de către popor.

De ce oare poporul n-a iubit și nu iubește poezia formaliștilor, aceasta rămînînd doar „pasiunea“ unor îmbuibați rupți de popor, împotriva poporului ? Răspunsul trebuie căutat în aceea că poporul nu găsește în această poezie nimic din ceea ce este al lui : nici ideile, nici sentimentele, nici felul lui de a trăi și a fi, nici limba.

Pe de altă parte, poporul apără ceea ce este al lui.

Hitleriștii interziseseră ca numele lui Heinrich Heine să fie pomenit în Germania fascistă, dar poporul nu a uitat *Lorelei,* care a devenit cîntec popular.

Este de observat un fenomen incontestabil. De-a lungul istoriei tuturor literaturilor din toate vremurile, operele literare de o deosebită valoare artistică au fost acelea care aveau un caracter popular. Operele lui Pușkin, Tolstoi, Cehov, Gorki, Maiakovski, ale lui Cervantes, Shakespeare, Dickens, ale lui Molière, La Fontaine, Balzac, Stendhal, Victor Hugo, ale lui Mark Twain, Walt Whitman, ale lui Petöfi, ale lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, Sadoveanu dovedesc aceasta.

Care este explicația prezenței acestui raport dintre noțiunea de caracter popular și noțiunea de valoare artistică ?

Așa cum s-a arătat în capitolul precedent, valoarea imaginii depinde de exactitatea generalizării, de forța individualizării, de capacitatea de imaginare a scriitorului, de stăpînirea cît mai perfectă a mijloacelor artistice, de talentul lui, dar în primul rînd depinde de conținut, de ideea cuprinsă în imagine. Emoția artistică pe care o provoacă versurile lui Maiakovski, de pildă, nu este numai rezultatul noutății versului și a limbii viguroase, bogate a lui Maiakovski, ci mai cu seamă este o consecință a ideilor cuprinse în aceste versuri.

La rîndul lor, ideile sînt cu atît mai valoroase, cu cît generalizează o experiență de viață cît mai largă, a cît mai multor oameni. Cu cît scriitorul va cunoaște mai bine năzuințele poporului — această permanență istorică, acest continuu făuritor al istoriei și al valorilor materiale și spirituale —, cu atît mai înalte vor fi idealurile lui estetice, cu atît mai bogate vor fi ideile pe care le va aduce în opera sa.

La realizarea valorii artistice contribuie și limba folosită de către scriitor. O limbă literară artificială, care nu se sprijină pe principalul izvor de îmbogățire, pe limba poporului, nu va fi înțeleasă de popor, oricît de meșteșugită ar fi ea. Limba poeziei lui Eminescu este simplă, dar în același timp bogată, expresivă tocmai pentru că este limba poporului.

Iată pentru ce teoria și critica literară marxist-leninistă luptă pentru o limbă literară valoroasă, dar care să-și verifice valoarea prin înțelegerea ei de către popor. Și dacă trebuie luptat împotriva acelora care socotesc că ideile valoroase pot fi îmbrăcate într-o operă literară în limba proceselor-verbale, tot astfel trebuie luptat împotriva acelora care cred că ele pot fi înecate într-o limbă artificială.

Așadar, un al treilea element care contribuie la legătura dintre popor și literatură și care conferă literaturii caracter popular este democratismul formei.

Sintetizînd, se poate afirma că, în accepția esteticii marxist-leniniste, caracterul popular al operelor literare este determinat de problemele ridicate în acele opere, de felul cum sînt interpretate și rezolvate problemele și de democratismul formei. Deci caracterul popular comportă două aspecte: unul de conținut și altul de formă.

* * *

Definind conceptul estetic „caracter popular", este nevoie să se discute două aspecte noi, și anume raportul dintre caracterul național și caracterul popular și raportul dintre caracterul popular și spiritul de partid.

Precizarea acestor raporturi este cerută, între altele, și de faptul că noțiunea de caracter popular este o noțiune cu caracter istoric. Aceasta presupune că ea are într-o epocă istorică determinată un sens deosebit de cel pe care l-a avut într-o etapă anterioară, după cum presupune că sfera conținutului noțiunii e mai largă sau mai restrînsă în raport cu alte noțiuni, în sfera cărora se integrează sau pe care le integrează.

Analizînd raportul dintre caracterul popular și cel național al literaturii, apare întrebarea dacă acest raport se păstrează totdeauna același sau suferă transformări determinate de anumite condiții?

Pentru a se putea răspunde este necesar ca mai întîi să se arate ce se înțelege prin caracterul național al literaturii. Belinski, în studiul său intitulat *Nuvela rusă și nuvelele domnului Gogol*, consideră caracterul național drept o condiție *sine qua non* pentru o operă într-adevăr artistică. La mijlocul veacului trecut, cînd a scris studiul amintit, prin caracter național al unei creații Belinski înțelegea „redarea veridică a moravurilor, a obiceiurilor și a specificului unui anumit popor sau a unei anumite țări. Viața fiecărui popor se manifestă în forme caracteristice, așa încît, dacă redarea vieții este veridică, și caracterul operei este național"[1].

În accepția pe care Belinski o dă acestei noțiuni, esența ei constă în crearea caracterelor dintr-o operă în lumina problemelor fundamentale ale epocii. Caracterul național al unei opere literare reiese din zugrăvirea unor caractere ilustrative pentru trăsăturile psihice ale unui popor; din reprezentarea condițiilor de viață

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. I, E.S.P.L.A., 1953, p. 33.

în care acesta își desfășoară activitatea ; din redarea particularităților naturii, cît și din întrebuințarea limbii ce corespunde însuși spiritului limbii poporului.

În concluzie, orice operă de artă realistă care zugrăvește veridic realitatea socială în mijlocul căreia trăiește creatorul are în mod necesar atît caracter național, cît și caracter popular.

Intervine însă o problemă. Lenin a afirmat că în fiecare cultură națională există două culturi naționale, făcînd deosebirea dintre cultura velicorusă a Purișkevicilor, Gucikovilor și Struveilor, pe de o parte, și cultura reprezentată de Cernîșevski și Plehanov, pe de altă parte, adică dintre cei care erau împotriva poporului și cei care luptau pentru popor. Și unii și alții făceau parte din aceeași națiune, și unii și alții exprimau în operele lor particularitățile aceleiași națiuni, însă de pe poziții diferite.

Aici apare diferența esențială dintre caracterul național și caracterul popular. În societatea bazată pe exploatare, pe clase antagoniste, caracterul național nu coincide cu cel popular. Sferele acestor două noțiuni se întretaie, dar nu se suprapun. Sfera noțiunii de caracter național este mai largă. Creația artistică populară se integrează, alături de cea antipopulară, în cadrul culturii acelei națiuni căreia îi aparține artistul.

În literatura fiecărei națiuni se întîlnesc numeroase opere care vorbesc despre specificul național al acesteia, dar cărora le lipsește caracterul popular, dat fiind că artistul nu a dat glas nazuințelor poporului, nu a reflectat problemele majore sociale ale vremii lui în concordanță cu soluția pe care poporul însuși o dă acestora.

Pentru înțelegerea problemei este necesară referirea la două lucrări literare aparținînd literaturii romîne. Este vorba de *Viața la țară* a lui Duiliu Zamfirescu și poezia *Noi vrem pămînt* de George Coșbuc. La lectura ambelor lucrări, cititorul ia cunoștință de diverse aspecte ale vieții la țară. Ambele creații literare înclină spre latura socială a vieții la țară. Ele sînt ilustrarea artistică a diferite moravuri. obiceiuri, caractere care aparțin psihologiei poporului nostru. Ca atare, se poate vorbi de caracterul național al ambelor lucrări. Dar ce este comun între prezentarea idilică a vieții la țară, între „înțelegerea binevoitoare“ a lui Dinu Murguleț față de năpasta de fiecare zi a țăranului și rechizitoriul aspru al poetului ?

„Să nu dea dumnezeu cel sfînt,
Să vrem noi sînge, nu pămînt !
Cînd nu vom mai putea răbda,
Cînd foamea ne va răscula,
Hristoși să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormînt !“ [1].

Un alt exemplu din viața literară din Romînia dintre cele două războaie mondiale. Și literatura huliganică a fasciștilor, și literatura clasei muncitoare făceau parte din aceeași cultură națională. Și în poezia lui Nichifor Crainic și în aceea a lui Mihai Beniuc era vorba despre țărani. Și în poezia lui Radu Gyr, și în reportajele lui Bogza era prezentat peisajul țării noastre. Și în literatura legionarilor, și în opera lui Sadoveanu apărea trecutul nostru. Și romanele lui Mircea Eliade. și nuvelele lui Sahia erau scrise în limba romînă. Dar există o diferență : de pe ce poziții se scria, ce probleme erau ridicate, cum erau interpretate și rezolvate, și în

[1] G. Coșbuc, *Poezii,* Editura de Stat, 1951, p. 276.

interesul cui ? Diferențierea specifică dintre caracterul național și caracterul popular este evidentă. Caracterul popular este tot ceea ce exprimă în modul cel mai deplin spiritul poporului, deci tot ce poate fi mai înaintat din caracterul național.

Aceste două noțiuni sînt strîns legate între ele, însă în cursul istoriei se depărtează sau se apropie, după evoluția societății.

Care este raportul dintre ele în societatea socialistă ? Exprimînd acea originalitate a culturii comune națiunii, scriitorii din societatea socialistă reflectă aspecte ale vieții poporului, reflectare ce se face în lumina celor mai înaintate năzuințe și idealuri ale poporului și dau operelor lor o formă înțeleasă de mase. Procesul se petrece sub ochii noștri. În operele scriitorilor valoroși din țara noastră, sfera noțiunii de caracter național tinde să coincidă cu sfera noțiunii de caracter popular. Așa cum a arătat Congresul al III-lea al P.M.R., în țara noastră au fost lichidate clasele exploatatoare și a dispărut pentru totdeauna exploatarea omului de către om ; în țara noastră a fost creată baza economică a socialismului, ceea ce constituie o măreață victorie a clasei muncitoare, a țărănimii, a intelectualității. Prin terminarea în anul acesta a colectivizării agriculturii cu aproape patru ani înainte de termenul prevăzut de Congresul al III-lea al P.M.R. a fost îndeplinit obiectivul de transformare socialistă a agriculturii, iar socialismul a învins definitiv la orașe și sate. „Această victorie — arată tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej în raportul prezentat cu privire la încheierea colectivizării și reorganizării conducerii agriculturii, prezentat la sesiunea extraordinară a Marii Adunări Naționale — ridică pe o treaptă mai înaltă alianța muncitorească-țărănească și unitatea moral-politică a întregului popor. Cele două clase sociale prietene, clasa muncitoare, conducătoare a tuturor oamenilor muncii, și clasa țărănimii colectiviste, împreună cu intelectualitatea, merg umăr la umăr înainte, sub conducerea încercată a partidului, spre desăvîrșirea construirii societății socialiste și trecerea treptată la construirea comunismului“ [1]. Acest fapt, de uriașă importanță pentru patria noastră, va contribui și mai mult la întărirea de monolit a poporului, și atunci caracterul național și caracterul popular vor fi indisolubil contopite.

Trebuie arătat că nu toate perioadele istoriei sînt la fel de propice dezvoltării artei cu caracter popular. În condițiile sclavagismului, ale feudalismului, ale capitalismului, omul nu dispune de posibilitățile necesare unei dezvoltări normale, ci devine, după cum spunea Marx, „un om neuman“, pentru că muncește în asemenea condiții încît îi sînt mutilate cele mai bune trăsături. În societățile bazate pe exploatare, nivelul cultural al maselor este scăzut, legătura creatorilor de artă cu poporul este extrem de grea, chiar cînd artistul vrea să se apropie de popor, iar concepțiile înapoiate îl împiedică pe artist să observe trăsăturile esențiale ale poporului în mijlocul căruia trăiește și creează.

Cu totul altfel se întîmplă în societatea socialistă, în care există cele mai mari posibilități pentru crearea artei cu caracter popular. În societatea socialistă, concepția scriitorului despre lume și idealurile lui estetice nu intră în contradicție cu realitatea obiectivă, iar omul se dezvoltă în condiții sociale optime, în care

[1] Gh. Gheorghiu-Dej, *Raport prezentat la Sesiunea extraordinară a Marii Adunări Naționale*, Ed. politică, 1962, p. 5.

munca devine dintr-o nevoie o necesitate. În societatea socialistă, nivelul cultural al maselor este în continuă creştere şi legăturile dintre artă şi masele populare sînt din ce în ce mai organice, producîndu-se atît transformări cantitative cît şi calitative.

Capitolul IV

CARACTERUL DE CLASĂ AL LITERATURII

Avînd în vedere că literatura, arta în general, are particularităţi specifice care o deosebesc de alte forme de conştiinţă socială, este util să se urmărească modul în care îşi îndeplineşte funcţia sa ideologică.

Pentru înţelegerea unei atare probleme, mai întîi se impune discuţia caracterului de clasă al literaturii. În capitolele precedente, această problemă a fost abordată în repetate rînduri, însă acum este locul să fie dezbătută sub mai multe aspecte.

Referindu-se la esenţa literaturii, Gorki a afirmat că opera literară „este expresia figurată a ideologiei, a sentimentelor, a părerilor, a intenţiilor şi a speranţelor claselor şi grupurilor sociale. Ea reprezintă imaginea cea mai sensibilă şi cea mai justă a raporturilor dintre clase“ [1]. În modul acesta, Gorki recunoştea literaturii capacitatea de a constitui oglinda fidelă a raporturilor sociale, cu alte cuvinte sesiza caracterul de clasă al artei. Trebuie precizat că în societatea împărţită pe clase caracterul de clasă este o lege generală şi obiectivă a artei.

În 1913, Lenin a elaborat principiile teoretice care permit înţelegerea acestei caracteristici a artei. În *Note critice cu privire la chestiunea naţională*, Lenin scria : „Există două naţiuni în sînul fiecărei naţiuni contemporane — spunem noi tuturor social-naţionaliştilor. Există două culturi naţionale în sînul fiecărei culturi naţionale. Există cultura velicorusă a Purişkevicilor, Gucikovilor şi Struvilor, dar există şi cultura velicorusă, caracterizată prin numele lui Cernîşevski şi al lui Plehanov“ [2].

În consecinţă, în analiza fenomenului literar dintr-o societate bazată pe exploatare trebuie să se ţină seama de existenţa a două literaturi : una a clasei dominante, exprimînd concepţiile acestei clase şi apărîndu-i interesele, şi o altă literatură aparţinînd claselor exploatate, exprimînd concepţiile acestei clase şi apărînd interesele acestor clase.

Teza lui Lenin se întemeiază pe demonstraţia ştiinţifică făcută de marxism că arta, implicit literatura, este o formă imbrăcată de conştiinţa socială ; că ea, fiind determinată de condiţiile materiale de existenţă ale oamenilor, constituie oglinda fidelă a acestora ; că creaţia artistică, alături de alte forme ale conştiinţei sociale, reflectă interesele şi concepţiile unei clase.

---

[1] M. Gorki, *Articole literare*, p. 7.

[2] V. I. Lenin, *Note critice cu privire la chestiunea naţională*, în *Opere*, vol. 20, Ed. politică, 1959, p. 17.

Afirmația teoreticienilor idealiști [1] că arta și literatura nu ar avea nimic comun cu clasele sociale, ci ar fi un fenomen care apare și există în afara lor, este lipsită de orice bază științifică, deoarece nimeni nu poate dovedi că omul poate trăi rupt de societate, neaparținînd nici unei clase sociale și deci nesupus nici unei influențe sociale. Un asemenea om abstract nu există. Nici chiar izolatul Robinson Crusoe nu a putut fi astfel de vreme ce l-a exploatat pe Vineri.

Străduința idealiștilor pornește nu din necesitatea demonstrării unui adevăr științific, ci din nevoia apărării unor interese de clasă. A face să se creadă că literatura nu are caracter de clasă atunci cînd literatura realistă, reflectînd veridic adevărul obiectiv, dezvăluie putreziciunea unei clase și ascensiunea altei clase înseamnă a încerca să sustragi literatura de la lupta de clasă. Dar aceasta nu face altceva decît să demonstreze tocmai caracterul de clasă al literaturii.

Întreaga istorie a tuturor literaturilor dovedește că operele literare ale tuturor scriitorilor poartă pecetea unei clase sociale, în sensul că exprimă concepțiile unei clase, dar și în sensul că servesc interese de clasă. De la opera lui Eschil sau Virgiliu pînă la opera scriitorilor realiști socialiști sau a scriitorilor reacționari din lumea capitalistă, întreaga producție literară este o mărturie a concepțiilor de clasă și a militării pentru interesele unei clase.

Este bine cunoscut că în procesul vieții sociale, sub directa influență a poziției sociale, a modului de viață, a educației primite și a numeroși alți factori, adesea contradictorii, în conștiința fiecărui membru al societății se formează anumite concepții asupra realității înconjurătoare, ceea ce înseamnă adoptarea unei anumite atitudini față de normele juridice sau principiile morale ale societății, față de orînduirea politică a acesteia, față de religie, de artă etc. În totalitatea lor, aceste atitudini formează concepția despre lume a membrilor societății. Această concepție are un net caracter de clasă, atitudinea fiecărui membru al societății față de realitate oglindind interesele uneia dintre clase. Este firesc ca și creatorul de artă să aibă și el o anumită concepție despre lume, sub a cărui influență se dezvoltă și se manifestă talentul său

Atîta vreme cît vor exista clase sociale, arta și literatura vor avea caracter de clasă, însă într-un fel se pune problema în societatea împărțită în clase antagoniste și în alt fel în societatea formată din clase neantagoniste, prietene.

În societatea socialistă, în cadrul aceleiași culturi naționale nu pot exista două culturi diferențiate prin esența de clasă, deoarece nu există clase exploatatoare și exploatate. Într-o asemenea societate, literatura are totuși caracter de clasă, exprimînd ideologia clasei muncitoare și a aliaților ei.

* * *

Aplicarea conceptului estetic „caracter de clasă" în analiza literară a condus uneori la rezultate eronate, deoarece nu se pleca de la înțelegerea exactă, științifică a noțiunii respective. Astfel, unii teoreticieni și critici literari, interpretînd în mod

[1] În ultimele decenii, o parte dintre acești esteticieni au părăsit teza aceasta. Realitatea este prea convingătoare pentru a se hazarda într-o luptă pierdută de mai înainte. În consecință, acceptă legătura artei cu societatea, dar prin societate înțeleg numai clasele dominante. Arta, după părerea lor, este o expresie numai a acestor clase, numai a elitelor, numai pe ele trebuie să le servească. Mai ascuns sau mai deschis, această teză este prezentă în tratatele unor esteticieni care slujesc ideologia imperialismului.

mecanic și strîmt conținutul conceptului estetic, au ajuns să determine caracterul de clasă al unei opere literare luînd în considerație originea socială a scriitorului.

Poziția este greșită, pentru că, pe de o parte, istoria literaturii prezintă exemple care dezmint categoric o asemenea teză, iar pe de altă parte, dacă se acceptă acest criteriu — cu totul neștiințific —, se îngustează baza pe care se sprijină întreaga literatură progresistă.

Lev Tolstoi a fost conte, aparținînd prin naștere și prin poziția lui socială clasei feudalilor din Rusia țaristă. Poate însă să admită cineva că opera lui Tolstoi a exprimat ideologia feudalilor sau că a slujit clasa nobililor ?

Vladimir Maiakovski s-a născut într-o familie mic-burgheză, dar el a fost și rămîne poetul cel mai bun și cel mai talentat al epocii sovietice.

Caragiale a văzut lumina într-o familie mic-burgheză și și-a trăit viața într-o societate burgheză. Există însă în literatura noastră un exemplu mai grăitor de satirizare a burgheziei, de țintuire la stîlpul infamiei a clasei din care scriitorul făcea parte ? În mod cert, literatura lui Caragiale nu exprimă punctul de vedere al burgheziei și nici nu servește burghezia.

Asemenea exemple pot fi găsite în toate literaturile, în toate vremurile și nu constituie o excepție. Marii scriitori, marile personalități artistice, reflectînd în mod veridic realitatea, s-au ridicat împotriva clasei căreia aparțineau atunci cînd această clasă se așeza de-a curmezișul istoriei, cînd se împotrivea progresului.

Alți teoreticieni și critici au reușit să vulgarizeze și mai mult concepția despre caracterul de clasă al literaturii și să caute acest caracter în „cantitatea" în care într-o operă literară se vorbește despre o anumită clasă. Dacă burghezia este mai prezentă într-un roman sau într-o piesă dramatică, atunci opera respectivă are un caracter de clasă burghez.

O asemenea concepție n-ar merita să fie luată în considerație dacă ea n-ar fi circulat și n-ar mai circula și dacă uneori nu ar îmbrăca alte haine. De exemplu, s-a spus că într-o operă literară se poate găsi caracterul de clasă în ideea principală fără să se studieze cum este tratată această idee, spre ce rezolvări conduce ea, cărei clase îi slujește pînă la urmă.

De asemenea, s-a încercat să se determine caracterul de clasă după caracterele principale dintr-o operă literară, fără să se vadă evoluția acestor caractere, fără să se cerceteze natura conflictelor stîrnite de ele. Astfel, după concepția unor atare teoreticieni, valorosul roman al lui Șolohov *Pe Donul liniștit* ar trebui considerat ca o operă situată pe pozițiile claselor reacționare, pentru că Grigorii Melehov, caracterul principal din roman este reprezentantul căzăcimii contrarevoluționare.

Caracterul de clasă al unei opere literare este determinat de conținutul ei ideologic, văzut în lumina orientării generale a operei respective, a scopurilor propuse, a rezultatelor obținute. Aflarea caracterului de clasă se face în procesul unei analize complexe, în care nu se izolează conținutul de formă și nu se ia aparența drept esență. Sensul general al unei opere literare, mesajul pe care îl transmite, ideologia ei nu reies din analiza izolată a unui caracter, fie el chiar cel principal, și nici din totalizarea matematică a unor replici, ci din ansamblul ideilor, din modul cum sînt create caracterele, din comportarea generală a acestora, din prezentarea generală a mediului respectiv. În spatele fiecăruia dintre elementele amintite stă concepția autorului despre lume, stă poziția lui de clasă, stă

intenția lui. Poziția de clasă a scriitorului se reflectă în întreaga operă și nu în elemente separate, după cum opera servește o clasă sau alta în totalitatea ei și nu prin cîteva replici sau capitole.

* * *

Cînd am vorbit despre imaginea artistică, am arătat că, în procesul oglindirii realității, scriitorii situați pe pozițiile claselor exploatatoare se izbesc de o limită impusă de natura claselor respective, subliniind că incapacitatea acestor scriitori de a reflecta veridic și complet realitatea se datorește contradicției dintre caracterul obiectiv al adevărurilor din realitate și conștiința subiectivă, de clasă a scriitorului. Dacă această conștiință este determinată de acțiunile, concepțiile, interesele unei clase care pe măsură ce trece vremea devine tot mai reacționară și mai retrogradă. atunci și scriitorul va fi tot mai incapabil să interpreteze just și să reflecte veridic fenomenele vieții.

Acest proces dramatic se petrece și în cazul unor scriitori progresiști, care reușesc să micșoreze foarte mult discordanța amintită. Aici lupta nu se dă numai între conștiința subiectivă și adevărul obiectiv, ci intervin și condițiile istorice, economice, politice, sociale, culturale care îl împiedică pe scriitor să depășească anumite limite.

Așa s-a întîmplat cu Cernîșevski, despre care Lenin spunea că „n-a putut, din cauza stării înapoiate a vieții rusești, să se înalțe pînă la materialismul dialectic al lui Marx și Engels“ [1]. Așa s-a întîmplat cu Herțen, a cărui dramă sufletească, după cum scria Lenin, „consta în nașterea și oglindirea acelei epoci istorice mondiale în care spiritul revoluționar al democrației burgheze era *deja* pe cale de a dispărea (în Europa), în timp ce spiritul revoluționar al proletariatului socialist *încă nu* ajunsese la maturitate“ [2].

Tot astfel s-a întîmplat cu Tolstoi, ale cărui contraziceri în concepții, după cum scrie Lenin, „nu sînt numai contraziceri ale propriei sale gîndiri, ci oglindirea acelor condiții cu totul complexe, contradictorii, acelor influențe sociale, tradiții istorice care determinau psihologia diferitelor clase și a diferitelor pături ale societății rusești în epoca de *după* reformă, dar *înainte* de revoluție“ [3]

Aceste citate și încă multe altele constituie exemple de modul cum trebuie analizată opera scriitorilor din trecut, cum trebuie luat în considerație întregul ansamblu de împrejurări în care a fost creată literatura rămasă de la ei.

Aici apare problema moștenirii literare.

Datele ei teoretice sînt extrase din concepția marxism-leninismului, căci însuși marxismul nu ar fi fost posibil fără o profundă asimiliare critică a tuturor cunoștințelor acumulate de omenire de-a lungul istoriei ei. Această teză este cu atît mai valabilă în artă, cu cît marile ei valori străbat secolele, trecînd dintr-o orînduire socială în alta, păstrate de omenire ca bunuri la care nu renunță.

Experiența istoriei arată că fiecare generație moștenește patrimoniul spiritual lăsat de generațiile anterioare și îl folosește în interesul ei, pentru ca apoi, îmbogățit,

---

[1] *Lenin despre literatură*, Ed. P.M.R., 1949, p. 48.
[2] Ibidem, p. 15.
[3] Ibidem, p. 73.

să-l treacă viitorului. Poporul este creatorul istoriei, dar el a înțeles că, pe o treaptă nouă a istoriei, nimic nu se poate crea fără o prelucrare critică a valorilor din perioada precedentă. Exprimînd această concepție a poporului, Lenin spunea în 1920 la al treilea Congres general al Uniunii Tineretului Comunist din Rusia: „Cultura proletară nu este ceva ieșit de nu știu unde, nu este o născocire a oamenilor care își zic specialiști în cultura proletară. Ar fi ceva cu totul absurd. Cultura proletară trebuie să fie dezvoltarea, după anumite legi, a acelui bagaj de cunoștințe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societății capitaliste, a societății moșierești, a societății birocratice“ [1].

Acesta este punctul de vedere al marxism-leninismului cu privire la moștenirea culturală, iar dezvoltarea culturii în Uniunea Sovietică și în țările de democrație populară dovedește că el este aplicat în practică.

A fost o vreme cînd clasele exploatatoare din Romînia au încercat să se prezinte drept depozitare ale culturii noastre, denigrînd în aceeași vreme clasa muncitoare, pe comuniști, cărora le atribuiau intenția de a respinge tot ceea ce vine din trecut. Exponenții claselor exploatatoare mistificau adevărul.

Clasa muncitoare și partidul ei, călăuzite de principiul că poporul este făuritorul istoriei, nu pot să respingă valorile culturale ale trecutului, pentru că ele reprezintă viața, lupta, istoria maselor, ci, din contra, dovedesc față de ele dragoste și respect atunci cînd le restituie poporului.

Într-unul din numeroasele sale articole, Gorki apreciază literatura rusă, în care rezidă întreaga filozofie a poporului și mărețele lui elanuri spirituale, drept un minunat templu construit de creatori „cu ajutorul tăcut al poporului“. Un asemenea exemplu, la proporțiile noastre și în condițiile noastre, am moștenit și noi. Pe coloanele lui a fost înscrisă lupta istorică a poporului pentru fericire și libertate. Trăind veacuri de-a rîndul sub asuprire, poporul nostru nu a contenit să se zbuciume pentru cîștigarea libertății și zbuciumul acesta l-a costat mult sînge. Osîrdia lui a fost oglindită în literatură. Cronicarii au însemnat în cronicile lor multe înfrîngeri, dar mai multe victorii, iar Eminescu, în a lui *Scrisoare III*, prezintă cu o legitimă mîndrie victoria lui Mircea asupra lui Baiazid.

Asuprirea socială n-a sălășluit liniștită, netulburată pe meleagurile noastre, pentru că întotdeauna masele populare s-au împotrivit. Literatura noastră clasică nu a fost străină de această luptă, ea fiind oglindă a stării de spirit a maselor în diferite perioade istorice, ea fiind armă în lupta de eliberare socială. Literatura progresistă legată de anul revoluționar 1848 este o mărturie grăitoare în această privință. De la Bălcescu pînă la Alecsandri, de la Bolliac pînă la Bolintineanu, fiecare scriitor și-a exprimat idealurile conform cu poziția lui ideologică mai mult sau mai puțin înaintată, însă pe toți îi caracterizează dragostea față de lupta maselor, încrederea în forța poporului și în viitorul lui.

Cînd clasa muncitoare a trecut în fruntea luptei pentru eliberarea socială, scriitorii de la „Contemporanul“, reflectînd noua stare de spirit a maselor, și-au consacrat munca lor artistică, opera lor cauzei poporului luptător, după cum Neculuță și, mai tîrziu, Alexandru Sahia și alții, în alte condiții, au dăruit tot ce aveau mai de preț luptei revoluționare.

[1] *Lenin despre literatură*, Ed. P.M.R., 1949, p. 192.

Literatura noastră clasică reprezintă un exemplu de critică ascuţită a „monstruoasei coaliţii“ burghezo-moşiereşti. Cu cîtă ură şi dispreţ scrie Eminescu despre liberalul

„Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri“ sau despre

„...un rotund egumen,
Cu foalele-ncinse şi obrazul rumen,
Povestind că viaţa e calea durerii
Şi că pocăinţa urmează plăcerii“.

Coşbuc, Vlahuţă, Slavici, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, oglindind veridic realitatea, şi-au transformat operele lor în acte de acuzare împotriva tagmei jefuitorilor.

Şi oare cine a biciuit mai bine decît Caragiale lumea reală a Caţavencilor şi a Tipăteştilor? Cînd Caragiale scria: „Îi urăsc, mă!“, el exprima sentimentul general al poporului.

Una dintre trăsăturile literaturii noastre clasice este patriotismul ei. Dragostea faţă de pămîntul acestei ţări muncit de milioane de truditori, faţă de trecutul glorios al poporului, faţă de lupta şi de munca poporului, faţă de tot ceea ce aparţine poporului, încrederea în viitorul luminos al ţării şi poporului străbat literatura anului 1848, opera lui Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Coşbuc, Neculuţă, Sadoveanu, şi aceasta nu putea să scape maselor. Ele au simţit în opera marilor noştri scriitori patriotismul sincer al unor oameni care priveau dincolo de meschinăriile patriotarzilor şi nădăjduiau în venirea altor vremi.

Reflectarea construirii socialismului în republica noastră în literatura actuală este continuarea, pe o treaptă superioară, a participării clasicilor la lupta din trecut pentru eliberarea socială.

Marii noştri clasici au fost necruţători cu lumea exploatatorilor poporului. Au dezgolit-o de toate podoabele ei false şi au arătat-o aşa cum era: hidoasă.

Exemple sînt nenumărate. Literatura noastră actuală, criticînd rămăşiţele lumii vechi, continuă munca, dusă în condiţii grele, a scriitorilor clasici.

Literatura care se dezvoltă astăzi la noi exprimă o dragoste fierbinte pentru poporul muncitor şi realizările lui, pentru pămîntul patriei socialiste, ducînd mai departe spiritul patriotic al literaturii noastre clasice.

În condiţii radical deosebite, într-o etapă a istoriei calitativ alta, literatura realist-socialistă din ţara noastră continuă tradiţiile progresiste ale clasicilor literaturii romîne.

* * *

Scriitorii din R.P.R., iubind şi respectînd literatura noastră clasică, învaţă mereu din bogatele şi valoroasele ei comori. În numeroase ocazii, fruntaşii literaturii realist-socialiste au vorbit şi au scris despre influenţa creatoare a clasicilor. iar atunci cînd s-au ivit defăimători ai înaintaşilor, ceî care duc astăzi mai departe literatura din ţara noastră au apărat marile figuri ale trecutului şi opera lor.

A fost o vreme — este drept, destul de scurtă — cînd oamenii dezorientaţi sau aflaţi sub influenţa burgheziei au încercat să ponegrească literatura noastră clasică, ajungînd pînă la defăimarea lui Eminescu, Caragiale, Alecsandri sau la

trecerea sub tăcere a lui Creangă. Mai tîrziu, cîţiva scriitori care abia păşeau pe drumul lung şi greu al creaţiei nu s-au sfiit să strige că nu au nimic de învăţat de la clasici.

Partidul Muncitoresc Romîn a combătut cu energie aceste poziţii nejuste, susţinînd că a iubi literatura progresistă a trecutului şi a învăţa din ea nu înseamnă ploconire în faţa ei, ci însuşirea experienţei istorice, recunoaşterea continuităţii creaţiei poporului. În repetate rînduri partidul a spus răspicat că proletcultismul este duşman al dezvoltării literaturii realismului socialist.

Poate oare un scriitor să afirme că nu are nimic de învăţat de la Eminescu, Creangă, Caragiale, Coşbuc, Sadoveanu ? Problema este ce trebuie învăţat. S-a întîmplat uneori să se reproşeze lui Alecsandri că n-a văzut lupta clasei muncitoare sau să se treacă pe seama lui Creangă intenţii pe care nu le-a avut, căutînd în opera povestitorului humuleştean simboluri corespunzătoare realităţilor din zilele noastre.

Referindu-se la criteriile ştiinţifice care trebuie să stea la baza revalorificării critice a moştenirii literare, Lenin spune că opera unui scriitor trebuie apreciată atît din punctul de vedere al condiţiilor istorice în care s-a dezvoltat creaţia lui, cît şi din acela al mişcării revoluţionare muncitoreşti contemporane nouă. Fără a înţelege profund că aici este vorba de o condiţionare reciprocă, sau se întoarce spatele valorilor literare din trecut — aşa cum fac proletcultiştii —, sau se practică preluarea „în bloc“ a tot ceea ce ne-a lăsat trecutul drept moştenire, aşa cum predică liberaliştii.

Reconsiderarea literaturii create în vremea societăţii bazată pe clase antagoniste nu se poate face fără să se ţină seama de faptul că în asemenea orînduire există două culturi : una a exploatatorilor şi alta a exploataţilor. Între ele nu poate fi împăcare, ci numai luptă, peste care nu poate să treacă nici istoricul, nici criticul şi nici teoreticianul literar.

Realitatea dovedeşte că literatura trecutului nu poate fi studiată ca fonomen în sine, ci numai cu scopul ca, preluînd tradiţiile ei progresiste, valoroase, să fie ajutată baza cea nouă să se dezvolte cît mai repede ; să se facă educaţia estetică a maselor ; să se sprijine creşterea în ţara noastră a literaturii realist-socialiste.

Capitolul V

TENDENŢIOZITATEA LITERATURII. SPIRITUL DE PARTID ÎN LITERATURĂ

În structura operei artistice se manifestă în mod obiectiv concepţia despre lume a artistului, aceasta fiind factorul care determină orientarea ideologică a artei, cu alte cuvinte tendenţiozitatea operei artistice.

Fenomenul a fost sesizat de estetica materialistă premarxistă. Combătîndu-l pe Platon, care susţinea că artistul ar fi „posedat“ de harul divin, Aristotel menţiona că arta înseamnă unitatea dintre „raţiune şi experienţă“. Iar atunci cînd

face cunoscuta comparație între poezie și istorie, el ajunge la concluzia că arta este mai filozofică decît istoria, fiindcă ea nu înregistrează în mod pasiv realitatea, ci „poezia povestește mai mult ceea ce este general“ [1] din fenomenele vieții. Deci, pentru Aristotel, literatura nu este o oglindire pasivă a realității, ci o interpretare a acesteia, din moment ce ea, arta, extrage ceea ce este general în viață.

Pornind de la Aristotel, trecînd pe la reprezentanții de seamă ai Renașterii și ai iluminismului și ajungînd la democrații revoluționari ruși, se constată că întreaga estetică materialistă premarxistă subliniază faptul că artistul nu este și nu poate fi un martor pasiv, că el nu se poate opri la simpla înregistrare a faptelor de viață.

Părerea că arta înfățișează o realitate interpretată de o anumită conștiință umană a fost amplu dezbătută de către Cernîșevski. Avînd ca bază concepția după care fiecărui om îi este proprie aprecierea fenomenelor vieții sociale, el arată că artistul, neîncetînd să fie în primul rînd om, va avea în mod necesar un punct de vedere asupra faptelor prezentate în opera de artă. Artistul, prin urmare, nu transmite numai aspecte din viață, ci și aprecieri asupra lor. În disertația sa *Raporturile estetice ale artei față de realitate,* Cernîșevski scrie : „Vrînd-nevrînd, conștient sau inconștient, interesîndu-se de fenomenele vieții, omul nu poate să nu-și exprime aprecierile ; poetul sau pictorul, neputînd înceta să fie oameni în genere și nu numai artiști abstracți, nu sînt în stare, chiar dacă ar vrea, să renunțe la aprecierea fenomenelor descrise ; iar această apreciere se manifestă în creația lor“ [2].

În studiul *Privire critică asupra concepțiilor estetice contemporane,* militînd pentru o artă cu un bogat conținut, Cernîșevski ajunge la concluzia că arta trebuie să prezinte „sentințe pronunțate de rațiune asupra fenomenelor reproduse“ [3].

Iată deci că ideea conform căreia arta înfățișează realitatea înconjurătoare, filtrată printr-o conștiință umană care își pune amprenta asupra faptelor de viață înfățișate, a apărut de multă vreme în mintea cercetătorilor fenomenului artistic și a constituit una dintre problemele foarte mult dezbătute de-a lungul veacurilor.

Reprezentanții de seamă ai esteticii materialiste premarxiste au demonstrat tendențiozitatea artei și literaturii, adică orientarea ideologică precisă a acestui fenomen de natură suprastructurală, care nu oglindește în mod pasiv realitatea, ci o reflectă în mod activ. Ei n-au reușit însă să explice în mod științific fenomenul tendențiozității, ci s-au rezumat numai la observații judicioase asupra problemei în discuție.

* * *

Rezolvînd în mod științific problema fundamentală a filozofiei, adică aceea a raportului dintre existență și conștiință, Marx și Engels au izbutit să dea și explicația tendențiozității literaturii și artei.

În prefața la lucrarea sa *Contribuții la critica economiei politice,* schițînd trăsăturile fundamentale al concepției sale istorice, Marx arăta că, pe măsură ce

---

[1] Aristotel, *Poetica,* Ed. științifică, 1957, p. 31.
[2] N. G. Cernîșevski, *Opere filozofice alese,* vol. I, Estetica, Ed. Cartea rusă, 1958, p. 185.
[3] Ibidem, p. 229.

conflictul social se ascute, oamenii dobîndesc tot mai mult conştiinţa clară a acestuia şi lupta dintre clase capătă un caracter tot mai violent. Ea îşi pune pecetea asupra întregii lumi a ideilor juridice, politice, religioase, artistice, filozofice, asupra tuturor manifestărilor ideologice ale societăţii. În consecinţă, toate formele conştiinţei sociale vor reflecta această luptă şi vor participa activ la ea. Unele idei vor oglindi interesele claselor interesate în păstrarea vechilor relaţii de producţie devenite anacronice şi care frînează dezvoltarea societăţii. Alte idei vor contribui la afirmarea claselor interesate în lichidarea neconcordanţei dintre forma înapoiată a relaţiilor de producţie şi nivelul forţelor de producţie, în crearea unor raporturi sociale care să constituie un stimulent activ pentru înflorirea nestînjenită a forţelor de producţie. Exprimînd fidel sensul de dezvoltare istorică a procesului vieţii materiale, ele dobîndesc o putere şi o influenţă uriaşă în opera de transformare revoluţionară a societăţii şi ies, în cele din urmă, învingătoare.

Literatura, fiind o formă a conştiinţei sociale, nu poate rămîne în afara acestui proces. Ea oglindeşte viaţa materială a societăţii şi, în societatea împărţită în clase antagoniste, are un puternic caracter de clasă, ceea ce a fost demonstrat în capitolele precedente.

Prin faptul că are anumite preferinţe tematice şi pentru că tratează temele într-un anumit fel, scriitorul slujeşte sau ideile înaintate ale timpului, sau ideile reacţionare.

Prezentînd urmările grave ale războiului imperialist sau apropiindu-se cu o caldă simpatie de clasa care reprezenta viitorul, Alexandru Sahia a creat opere literare cu o netă tendinţă progresistă.

Cam în acelaşi timp, gîndiriştii creau o literatură care pregătea terenul, pe plan spiritual, celei mai reacţionare mişcări politice a secolului nostru : fascismul.

Există însă şi scriitori care în aparenţă nu pun nici un fel de probleme în operele lor, reducînd arta la simple exhibiţii lingvistice, la înşiruiri de cuvinte fără nici un sens. Iată opul lui Gr. Cugler *Apunache şi alte fenomene*. După ce înfăţişează în mod haotic întîmplări fără sens imaginate de o minte bolnavă, scrie un întreg capitol „Despre dragoste“, unde „efortul creator“ se rezumă la înşirarea unor fraze în care toate cuvintele încep cu litera *d* („Duduia Dudu dudui dulce despre dragoste“). S-ar părea că o asemenea literatură nu vehiculează nici idei înaintate, nici retrograde. Dar „arta“ lui Gr. Cugler e lipsită de tendinţă ? Hotărît că nu ! Ea poate să abată atenţia de la problemele acute ale vieţii sociale şi prin aceasta este tendenţioasă, pentru că tendinţa se poate manifesta sau activ sau prin absenţă [1].

Întemeietorii marxismului au subliniat faptul că tendenţiozitatea este o trăsătură caracteristică a tuturor marilor artişti ai lumii. „Părintele tragediei, Eschil, şi tatăl comediei, Aristofan, au fost amîndoi adevăraţi poeţi cu tendinţă, nu mai puţin Dante şi Cervantes, şi cea mai de seamă calitate a dramei lui Schiller *Intrigă şi amor* este faptul că ea e prima dramă germană cu tendinţă politică“ [2].

Am amintit mai înainte că tendenţiozitatea este un element organic al creaţiei literare şi nu ceva artificial impus din afară. Ea trebuie să reiasă, cum

---

[1] Pentru lămuriri suplimentare vezi G. V. Plehanov, *Scrisori fără adresă. Arta şi viaţa socială*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 157—192.

[2] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1958, p. 133.

spunea Engles, „din situație și din acțiune însăși, fără ca să fie scoasă în evidență în mod expres...“ [1].

În practica literară se găsesc însă uneori opere beletristice în care autorul, neajuns încă la maturitate artistică, subliniază prin declarații tendința operei sale. Un asemenea mod de a exprima tendința este naiv și ineficace, fiindcă mijlocul de convingere cu care lucrează literatura nu este teza rațională, ci imaginea artistică.

Din această cauză, Engels sublinia faptul că tendința trebuie să reiasă din situații și din acțiune, iar în scrisoarea adresată romancierei engleze Margaret Harkness el spunea : „Cu cît vederile autorului rămîn mai ascunse, cu atît mai bine pentru operă“ [2].

Iată deci că, în judecarea fenomenului tendențiozității, Engels a ținut seama tocmai de specificul artei, de mijloacele cu care ea înfățișează procesele vieții. În ultimă instanță, aici se pune problema mult discutată la care s-a oprit Gherea în articolul *Tendenționism și tezism*. Scriitorul nu trebuie să plece de la anumite teze pe care să le ilustreze prin cîteva personaje ; el trebuie să-și însușească problemele teoretice în adîncime, să le asimileze, să simtă că acestea sînt propriile sale convingeri și apoi să le exprime prin intermediul faptelor concrete. Dacă tezele susținute îi sînt străine, ele nu fac parte integrantă din imaginea artistică, ci devin un balast pentru opera de artă.

O scurtă paranteză este necesară pentru a explica această problemă. Observația făcută de Engels cu privire la modul de manifestare a tendențiozității artei nu trebuie dogmatizată. Engles se referea la construcțiile epice [3], și în acest caz afirmațiile lui sînt profund adevărate. În operele lirice însă, poetul își exprimă în mod direct sentimentele, aceasta fiind chiar caracteristica definitorie a acestui gen literar, și în consecință și tendința poate fi exprimată în același chip, fără ca aceasta să dăuneze operei sale. Eminescu, de pildă, își încheie *Scrisoarea III* cu o declarație deschisă față de oamenii politici ai vremii pe care îi prezentase, și aceasta nu micșorează valoarea poeziei.

Dacă am interpreta în mod dogmatic indicația lui Engels, ar însemna să considerăm că marea majoritate a poeziilor lui Maiakovski sînt creații literare nerealizate. De fapt, tocmai acele poezii ale lui Maiakovski în care poetul declară în mod deschis adeziunea sa la eforturile proletariatului, la lupta acestuia pentru construirea noii societăți sînt de o înaltă valoare artistică.

Chiar în creațiile epice găsim cîteodată atitudini declarate ale autorului în legătură cu problemele tratate, fără ca aceasta să știrbească ținuta artistică a operei. De pildă, Sadoveanu își încheie romanul *Neamul Șoimăreștilor* cu o confesiune lirică în care își arată simpatia și atașamentul față de dîrzenia eroilor săi în lupta pentru dreptate : „Bunicii mei sînt strănepoții acelor oameni. Și această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea cînd strămoșii erau încă dîrji, am scris-o în liniștea unei prisăci, avînd în inima mea răsunetul durerii lor“.

Asemenea confesiuni sînt pe deplin integrate în imaginea artistică în multe creații sadoveniene, pentru că întreaga sa operă este străbătută de un puternic filon liric.

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 133.
[2] Ibidem, p. 137.
[3] Minna Kautsky, *Cei vechi și cei noi*, roman, și Margareta Harkness, *Fata din cetadelă*, povestire.

Aceste exemple dovedesc că tendința poate apărea în forme variate în operele de artă : de la forma alegorică a *Divinei comedii,* în care Dante își trimite adversarii politici în infern, pînă la lungile „predici" ale lui Lev Tolstoi din ultima parte a romanului *Invierea.* Aici nu trebuie să existe un concept-șablon în judecarea literaturii din acest punct de vedere, ci, avînd drept călăuză prețioasa idee a lui Engels, trebuie să se examineze atent operele în raport cu particularitățile fiecăreia.

Revenim aici asupra unei probleme tratate în capitolele precedente, dar cu implicații multiple.

Istoria literaturii universale ilustrează prin numeroase exemple că tendențiozitatea în artă se poate manifesta adeseori chiar împotriva anumitor afinități subiective ale scriitorului.

În scrisoarea către Margaret Harkness, Engels afirma : „...Balzac era din punct de vedere politic un legitimist ; marea sa operă este o neîntreruptă tînguire pentru inevitabila decadență a bunei societăți ; toată simpatia lui e de partea clasei condamnate la pieire. Dar, cu toate acestea, satira sa nu este niciodată mai mușcătoare, ironia sa nu este niciodată mai caustică decît atunci cînd aduce în scenă tocmai pe acei bărbați sau pe acele femei pe care-i simpatizează atît de profund — nobilii. Și singurii oameni despre care se exprimă întotdeauna cu o admirație fățișă sînt adversarii săi politici cei mai înverșunați..., oamenii care în această epocă (1830—1836) erau într-adevăr reprezentanții maselor populare" [1].

Printre aceste observații pătrunzătoare făcute în legătură cu opera lui Balzac, Engels a relevat forța cu care acționează legea zugrăvirii veridice a realității în opera marilor maeștri ai realismului critic, subliniind faptul că adevărul vieții e în măsură să se afirme uneori în pofida anumitor dorințe subiective și afinități personale.

Însă nu trebuie să fetișizăm posibilitățile realismului care corijează laturi ideologice înapoiate și să neglijăm importanța concepției în realizarea operei beletristice. Engels subliniază aici faptul că nu există o suprapunere mecanică între concepția artistului și opera sa, dar nu vorbește de o separare totală între ele. Nu trebuie să uităm că în concepția despre lume nu intră numai părerile politice, ci și convingerile etice etc. Din punctul de vedere al convingerilor morale, Balzac se situa la antipodul nobilimii (pe care o simpatiza), și el o critică mai ales din acest punct de vedere. Simpatia pentru nobilime, pe de o parte, și demascarea moralei ei, pe de altă parte, dovedesc că însăși concepția lui Balzac nu era unitară, ci contradictorie. În realistul Balzac, simpatia a fost învinsă de ochiul critic care a înțeles morala „nobililor săi iubiți", și acesta este meritul „bătrînului Balzac", apreciat atît de mult de Engels.

Pentru ilustrarea tezei conform căreia nu există în fond contradicție între concepție, pe de o parte, și operă pe de alta, mai clare sînt articolele lui Lenin despre Tolstoi unde se vorbește despre „contradicțiile din concepția lui Tolstoi" [2] și nu dintre concepția artistului și opera sa. Trebuie să reținem afirmația lui Lenin după care „Tolstoi a întruchipat în operele sale într-un mod uimitor de pregnant — *și ca artist, și ca gînditor și propovăduitor* — (subl. — *G. M.*) trăsăturile specifi-

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură,* E.S.P.L.P., 1953, p. 137
[2] *Lenin despre cultură și artă,* E.S.P.L.P., 1957, p. 110.

cului istoric al primei revoluții ruse, forța și slăbiciunea ei“ [1]. Deci Tolstoi a întruchipat „forța și slăbiciunea“ primei revoluții ruse nu numai ca *gînditor*, ci și ca *artist*. E necesar să înțelegem bine acest lucru, pentru că, interpretîndu-se în mod greșit afirmațiile lui Lenin despre Tolstoi, s-a ajuns la susținerea ideii minimei importanțe pe care o are concepția despre lume în crearea operei literare, teză manevrată astăzi de revizioniști împotriva partinității comuniste.

Nu avem deci de-a face cu două realități care se opun : pe de o parte gînditorul, plin de confuzii, și pe de altă parte arta progresistă, impecabilă, ci contradicțiile se manifestă, atunci cînd există, și în conștiința artistului și în opera sa.

Din cele expuse pînă aici se poate observa că întemeietorii marxismului considerau tendențiozitatea, adică orientarea ideologică a operelor literare, drept o particularitate obiectivă a acestora.

* * *

Noile condiții istorice de la începutul secolului al XX-lea au prilejuit ridicarea învățăturii despre tendențiozitatea artei pe o treaptă superioară. Lenin, dezvoltînd în mod creator învățătura marxistă în domeniul artei, pune problema conștiinței politice a scriitorului și a conținutului ideologic al creației artistice într-un mod nou, corespunzător noilor condiții de dezvoltare a artei și literaturii. El subliniază necesitatea *contopirii organice, conștiente a artistului cu concepția despre lume la care aderă nesilit de nimeni, necesitatea propagării deschise și pasionate, prin opera sa, a politicii partidului clasei muncitoare.*

Documentul în care Lenin fundamentează concepția marxistă cu privire la literatură în noile condiții istorice este articolul *Organizația de partid și literatura de partid*, pe care l-a scris în toamna anului 1905.

Apariția acestui articol coincide cu momentul în care revoluția burghezo-democrată rusă a arătat că erau coapte condițiile social-politice ca hegemonul să nu mai fie burghezia, ci proletariatul. Se punea deci problema ca partidul clasei muncitoare să-și spună cuvîntul în toate domeniile de activitate care puteau să contribuie la realizarea țelurilor propuse, și este de la sine înțeles că nu se putea neglija un domeniu atît de important ca literatura. Tocmai de aceea se găsesc atît de numeroase referiri la problemele culturale în articolele scrise de Lenin în această perioadă [2].

Lenin se opune în mod hotărît tendințelor burgheziei liberale care voia să înlocuiască revoluția cu problemele culturale, substituție cu net caracter reacționar. În opoziție cu direcția liberală, Lenin — dînd atenție deosebită frontului cultural — subordonează totuși problemele culturii țelurilor generale ale luptei proletariatului. Literatura nu este un scop în sine, ci „trebuie să devină o parte integrantă a cauzei generale a proletariatului“.

Față de direcția proletară în problemele literaturii, schițată de „Iskra“ leninistă și precizată apoi de Lenin în articolul amintit, s-a creat o opoziție cadetă

[1] *Lenin despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., 1957, p. 109.
[2] În această chestiune, vezi B. Meilah, *Lenin și problemele literaturii ruse*, Ed. Cartea rusă, 1950, p. 109—180.

ce poza în apărătoare a culturii, care s-ar nărui dacă ar ajunge pe mîna „mitocanului-rege“, cum numea poporul scriitorul Merejkovski, unul dintre cadeţii cei mai brutali.

Alăturîndu-se cadeţilor, anarhiştii — reprezentanţi ai spiritului mic-burghez — contestau existenţa oricăror legi ale dezvoltării sociale şi considerau că se pot bucura de o libertate absolută în cadrul societăţii, de „libertatea“ de a distruge totul fără a pune nimic în loc. Este caracteristică în acest sens poezia lui Briusov *Celor aproape*, în care poetul declară că e alături de revoluţie numai atîta timp cît ea distruge :

„Vreau orice îngrădire s-o dărîm
În drum spre-al libertăţii sfînt tărîm.
Acolo însă unde «destul» îmi spuneţi voi
Şi-n glasul vostru biruinţi răsună,
Eu văd voinţa nouă a unui nou război.
Vom dărîma-mpreună ! Nu vom clădi-mpreună !“ [1].

Pentru aceasta, anarhiştii se considerau mai revoluţionari decît bolşevicii, mai la stînga decît ei.

Articolul lui Lenin *Organizaţia de partid şi literatura de partid* e îndreptat şi împotriva acestui mod de a relua teza libertăţii creaţiei de către cadeţi sau anarhoindividualişti. Combătîndu-i, Lenin arată ce trebuie să se înţeleagă prin spirit de partid în literatură şi care este raportul dintre libertatea de creaţie şi spiritul de partid.

E necesar să se precizeze conţinutul noţiunii de partinitate, aşa cum a fost conturat de Lenin. Partinitatea comportă două sensuri : cînd prin această noţiune se înţelege funcţia ideologică a artei, graţie căreia, cu sau fără voia autorului, ea slujeşte în mod necesar o clasă socială sau alta, atunci partinitatea se confundă cu tendenţiozitatea, noţiunea fiind întrebuinţată în sensul ei larg. Lenin nu vorbeşte însă despre partinitate în sensul acesta al cuvîntului, ci despre partinitatea comunistă, care presupune subordonarea intereselor personale marilor probleme ale clasei muncitoare şi militarea în mod deschis pentru izbînda revoluţiei proletare. Partinitatea comunistă presupune o determinare de clasă precisă şi conştientă a concepţiei despre lume a artistului. Istoria literaturii universale dovedeşte, după cum am observat mai înainte, că o atare poziţie clară şi conştientă nu este o caracteristică proprie artiştilor în totalitatea lor, ci, dimpotrivă, în numeroase cazuri concepţia despre lume a marilor artişti ai trecutului este plină de contradicţii, ajungîndu-se cîteodată ca sensul obiectiv al creaţiei să contrazică preferinţele subiective ale scriitorului *(Balzac)*.

În perioada în care a apărut articolul *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, burghezia liberală, înspăimîntată de avîntul revoluţionar al maselor, trăda revoluţia burghezo-democrată şi o subordona problemelor culturale. Prin proclamarea principiului literaturii de partid, Lenin se ridica contra acestei lovituri mascate pe care burghezia liberală o dădea revoluţiei. El s-a oprit cu mult interes asupra culturii, dar nu a făcut din aceasta problema capitală, ci a subordonat-o ţelurilor generale ale revoluţiei.

Dacă literatura trebuie să fie „o parte integrantă a cauzei generale a proletariatului“, atunci este de la sine înţeles că chestiunea literară nu mai poate fi o

[1] B. M e i l a h, *Lenin şi problemele literaturii ruse*, Ed. Cartea rusă, 1950, p. 187.

problemă a cutărui sau cutărui individ ; literatura nu mai poate fi un mijloc de afaceri pentru editor, o trambulină carieristă pentru scriitor, ci o baricadă de seamă în lupta proletariatului pentru înfăptuirea unei societăţi în care să dispară exploatarea.

Din acest motiv, „în opoziţie cu presa burgheză, care are caracter de întreprindere afaceristă, lucrativă, în opoziţie cu individualismul şi carierismul literar burghez, cu anarhismul boieresc şi goana după profit, — proletariatul socialist trebuie să preconizeze principiul *literaturii de partid...*“ [1]

Pentru a înlocui „carierismul burghez“ şi „anarhismul boieresc“ cu principiul literaturii de partid, Lenin susţine ideea îndrumării literaturii de către partid, care să ridice literatura la nivelul noilor cerinţe sociale şi umane. Lenin a prevăzut vociferările istorice ale aşa-zişilor apărători ai libertăţii creaţiei împotriva principiului partinităţii în literatură şi a demonstrat în mod strălucit că ele nu sînt altceva decît expresia individualismului burghez. Libertatea creaţiei nu contravine principiului partinităţii. Partinitatea, exprimarea deschisă, conştientă a intereselor clasei muncitoare, a politicii partidului este condiţia de bază a unei arte cu adevărat libere. Manifestîndu-şi în mod direct, prin mijloace specifice ale artei, ataşamentul faţă de cauza socialismului şi comunismului, creînd caractere tipice în împrejurări tipice, artistul acţionează în numele autenticei libertăţi de creaţie, pentru că a fi liber în raport cu un fenomen înseamnă a clarifica sensul său real şi a proceda în corespundere cu această clarificare, pentru că libertatea înseamnă înţelegerea necesităţii, iar ideologia socialismului prin prisma căruia artistul animat de spirit partinic interpretează viaţa, constituie expresia unui proces social istoric în mod obiectiv necesar. O asemenea libertate reală nu poate exista pentru artistul robit ideologiei burgheze. Peroraţiile despre libertatea absolută a creaţiei absolut individuale în cadrul societăţii burgheze sînt în cazul cel mai bun — în care artistul crede sincer în posibilitatea păstrării categorice a independenţei sale politice şi artistice faţă de orice clasă şi de orice partid — deşarte iluzii.

Prin articolul său, Lenin zdrobeşte această iluzie a unora şi făţărnicie a multora după care artistul ar dispune de libertate „absolută“ şi „necondiţionată“ mai ales într-o lume angajată într-un crîncen război social.

Este ştiut că există mulţi factori care îngrădesc libertatea absolută a scriitorului, factori care îl transformă pe artist într-un reprezentant ideologic al unui anumit grup social, într-un militant pentru anumite idealuri sociale.

Pentru a putea trăi din creaţia sa artistică în societatea burgheză, artistul trebuie să scrie pentru gustul unui anumit public, care cere o anumită literatură. Pe bună dreptate Lenin îl întreba pe artistul care se credea liber : „Eşti oare liber faţă de editorul dumitale burghez, domnule scriitor ? faţă de publicul dumitale burghez, care pretinde de la dumneata pornografii în rame şi imagini, prostituţie ca o «completare» la «sacra artă» scenică ?“ [2].

Iată deci că, alături de influenţa pe care o exercită ideologia burgheză, la şcoala căreia se formează scriitorul există un alt factor, care acţionează tot în sensul îngrădirii libertăţii de creaţie, fapt care îi permite lui Lenin să conchidă lapidar : „Nu poţi trăi într-o societate şi să fii liber faţă de această societate.

---

[1] *Lenin despre cultură şi artă*, E.S.P.L.P., 1957, p. 50.
[2] Ibidem, p. 53.

Libertatea scriitorului, a pictorului, a actriței burgheze este doar o dependență camuflată (sau care e fățarnic camuflată) față de sacul cu bani, față de corupție, de întreținere" [1].

O cercetare atentă a declarațiilor clasicilor noștri oferă exemplificări edificatoare cu privire la ceea ce înțelegea societatea vremii lor prin libertatea artistului.

În corespondența lui Eminescu se găsesc numeroase mărturii în acest sens. Într-o scrisoare din 1876, după ce fusese destituit din postul de revizor școlar, Eminescu afirmă : „Rămas fără poziție materială asigurată și purtînd lovitura morală ca o rană care nu se mai poate vindeca, voi fi nevoit să reiau toiagul pribegiei... O singură fericire ar renaște în sufletul meu dacă aș putea să ascund nedreptatea. Posteritatea nu vreau să afle că am suferit de foame din cauza fraților mei. Sînt prea mîndru în sărăcia mea. I-am disprețuit, și acest gest e prea mult pentru un suflet care nu s-a coborît în mocirla vremurilor de azi".

Comentînd într-o altă scrisoare raporturile lui cu revista „Convorbiri literare" și cu Maiorescu, Eminescu face următoarele afirmații semnificative : „Am fost condus, cu toate că aveam dreptul să conduc, fiind superior multor din acel cerc literar... D. Maiorescu a căutat să-mi impuie modul său de a vedea, dar eu îl priveam în ochi fix, așa ca să creadă că-l înțeleg, pe cînd de fapt zburam cu gîndurile în alte părți..."

Iată cît de „liber" se simțea Vlahuță față de „publicul" care îi cerea o anumită literatură :

„De-ți plîng ai tăi, în sărăcie,
Și-i vezi murind — ce-mi pasă mie ?
Tu du-mă-n alte lumi senine,
Căci singura-ți chemare sfîntă
E să mă-nveselești pe mine ;
Tu ești poet — deci cîntă".

(Tu ești poet)

Adevărul este că, atît în domeniul creației artistice, cît și în celelalte domenii, burghezia acordă o anumită libertate, și anume libertatea de a sluji statul burghez.

Credinței naive în libertatea absolută, Lenin îi opune înțelegerea științifică a raportului dintre libertate și necesitate.

Dacă nu există libertate deplină, atunci ce este libertatea despre care s-a vorbit și se vorbește atît de mult ? Într-una din lucrările sale, Engels scria : „Libertatea nu constă în visata independență față de legile naturii, ci în cunoașterea acestor legi și în posibilitatea dată prin aceasta de a le pune în mod sistematic în acțiune pentru atingerea anumitor scopuri. Aceasta este valabil atît în ceea ce privește legile naturii exterioare, cît și pentru acelea care guvernează existența fizică și psihică a omului însuși..." [2]. Cu alte cuvinte, libertatea reală se obține numai dacă înțelegem necesitatea și acționăm în conformitate cu cerințele ei.

Cum se aplică această teză marxistă la problema literară ?

Viața omenească, atît cea biologică, cît și cea spirituală, evoluează pe baza anumitor legi care nu permit individului să aibă libertatea absolută. Astfel, individul nu-și poate permite libertatea de a nu respira, după cum nici pe aceea de a nu

---

[1] *Lenin despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., 1957, p. 53.
[2] F. Engels, *Anti-Dühring*, ed. a III-a, E.S.P.L.P., 1955, p. 129.

intra în relațiile sociale existente în epoca în care s-a născut. Dar, dacă nu există libertate *absolută*, există libertate *reală*. Aceasta este dată de înțelegerea legilor care determină dezvoltarea vieții materiale, sociale și spirituale și acționarea în sensul pe care îl impun ele.

În consecință, liber cu adevărat va fi artistul care va înțelege în modul cel mai clar necesitatea obiectivă în viața socială și va acționa în conformitate cu ea. Necesitatea pe care o impun legile obiective de dezvoltare a societății în secolul nostru este lupta popoarelor pentru eliberare socială, sub conducerea proletariatului. Deci liber va fi artistul care se va angaja deliberat, conștient în slujba clasei celei mai înaintate, care cunoaște legile obiective de dezvoltare a societății. *Reiese deci cu limpezime faptul că, în condițiile dezvoltării societății socialiste, partinitatea este o condiție indispensabilă a libertății reale a scriitorului.*

Demascînd falsa libertate de creație a artistului în societatea burgheză, Lenin arăta și un alt motiv pentru care literatura cu adevărat liberă va fi numai aceea legată în mod deschis de proletariat. O astfel de literatură nu poate fi creată decît de un suflet mare și generos, capabil să se dăruiască omenirii. Or, la baza literaturii partinice nu va sta „lăcomia" și „carierismul", ci, arăta Lenin, „ideea socialismului și simpatia pentru cei ce muncesc vor face să se înroleze în rîndurile ei noi și noi forțe" [1].

Lenin a fost conștient de faptul că lozinca literaturii de partid va provoca atacuri furioase din partea literaților burghezi, care îl vor învinui că socotește necesar ca muncitorii, „prin majoritate de voturi", să decidă asupra soartei unei opere de artă.

De aceea el a demonstrat că libertatea creației individuale și spiritul de partid nu constituie două noțiuni contradictorii, care s-ar exclude reciproc. Lenin precizează că principiul partinității nu încătușează fantezia creatoare a scriitorului, nu fixează teme, nu presupune uniformitate în creație, ci oferă posibilitatea manifestării depline și variate a individualității artistice. El scria în acest sens: „Nu încape vorbă că munca literară este mai puțin decît oricare alta susceptibilă de egalizare mecanică, de dominație a majorității asupra minorității. Nu încape vorbă că în acest domeniu este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului" [2].

Artistul e liber să se apropie de acele aspecte ale vieții pe care el le poate trata, de acele aspecte care permit personalității lui artistice să se manifeste mai deplin.

Esențial este ca problema tratată să fie prezentată de pe poziția ideologică a proletariatului.

Aplicarea creatoare a principiului partinității comuniste a făcut posibilă multitudinea stilurilor personale care s-au dezvoltat în literatura partinică a țării noastre.

Literatura partinică nu e *uniformă*, ci *unitară* din punctul de vedere al scopului urmărit.

Literatura creată pe baza principiului spiritului de partid s-a impus ca o creație de prim rang în cadrul literaturii universale și, prin aceasta, conceptul

---

[1] *Lenin despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., 1957, p. 54.
[2] Ibidem, p. 51.

estetic „spirit de partid“ și-a dovedit pe deplin valabilitatea, stînd la baza celei mai valoroase creații artistice contemporane.

Dezvoltarea fenomenului literar în epoca socialismului — privit atît sub aspectul creației, cît și sub acela al cuprinderii maselor de cititori — aduce în fața teoriei literare probleme complexe. Una dintre acestea o formează raportul dintre caracterul popular și spiritul de partid în creația literară.

Care este raportul care se stabilește între aceste două determinante esențiale ale artei realist-socialiste ?

Este necesar să repetăm și aici că noțiunea de caracter popular și cea de spirit de partid [1] au o dezvoltare istorică, și de traiectoria lor dialectică trebuie ținut seama ori de cîte ori se operează cu ele. Desconsiderarea caracterului istoric al celor două noțiuni duce la imposibilitatea înțelegerii științifice a determinării reciproce dintre aceste două concepte estetice.

Deși ca noțiune estetică a apărut tîrziu, în secolul al XIX-lea, totuși conceptul „caracter popular“ poate fi aplicat chiar unor opere din antichitate, în vreme ce conceptul spirit de partid nu poate avea această funcție. Într-un anumit sens, *Iliada* are caracter popular, ceea ce explică între altele durabilitatea ei de-a lungul atîtor veacuri și al atîtor orînduiri sociale. Caracter popular are și *Hamlet* și *Așa s-a călit oțelul*, însă există o deosebire calitativă, determinată în primul rînd de deosebirea existentă între cele trei societăți în care au apărut aceste opere. Caracterul popular al artei, așa cum s-a scris și în capitolul respectiv, nu este un concept rigid, construit o dată pentru totdeauna, ci se transformă încontinuu în raport cu participarea conștientă a maselor la viața politică și socială și deci, ca un corolar, în raport cu poziția literaturii față de popor.

Fenomenul care determină o apropiere organică și pe un plan superior între literatură și popor este trecerea clasei muncitoare în fruntea luptei de eliberare socială a maselor și apariția partidelor de tip nou. Pornind de la concepția leninistă că arta și literatura sînt arme în lupta de clasă, partidele noi și-au înscris în arsenalul lor arta și literatura, care pe de o parte au rolul de a milita pentru distrugerea orînduirii vechi, iar pe de altă parte au misiunea de a oglindi și de a contribui la apariția, dezvoltarea și consolidarea lumii noi. Partidele comuniste și muncitorești au cerut întotdeauna artei și literaturii să abordeze problemele poporului, să le rezolve în interesul poporului și pe înțelesul poporului.

În 1905, Lenin, analizînd o realitate politică, a creat conceptul estetic „spirit de partid în artă“. În acel moment a apărut elementul care avea să schimbe radical esența caracterului popular al artei și literaturii.

Cărei cauze i se datorește această schimbare de esență ?

Istoria omenirii este istoria luptei pentru libertate. Omul a încercat întotdeauna să se elibereze de dominarea forțelor naturii și să le stăpînească. Luptă grea, uneori plătită greu. Pentru că a furat focul zeilor, Prometeu a fost înlănțuit de o stîncă și vulturul îi sfîșia ficatul.

Omul a încercat mereu să se elibereze de asuprirea semenilor lui, care, în anumite condiții, au izbutit să-l subjuge, să-l exploateze, să-l înjosească. Luptă

---

[1] În această discuție, noțiunea *spirit de partid* este luată în accepția leninistă din articolul *Organizația de partid și literatura de partid*. Cu alte cuvinte, vorbim despre spiritul de partid cerut de Lenin *literaturii clasei muncitoare, creată pentru clasa muncitoare*, și nu despre *partinitatea* operei de artă.

grea, lungă, neterminată încă peste tot. Modestul muncitor Ignat Saenko *(Ultimul din Udeghe)* moare chinuit de ofițerii albi, cărora le strigă în față : „Nu sînteți oameni, nici măcar fiare... Sînteți niște degenerați. Curînd veți fi striviți cu toții". Pe pieptul lui Beloianis au apărut garoafele roșii ale sîngelui curs pentru ca Grecia să trăiască.

În istoria acestei lupte de milenii, diferitele clase aflate în frunte au acționat în conformitate cu interesele lor, care nu au coincis niciodată în întregime cu acelea ale maselor populare. Numai clasa muncitoare, eliberîndu-se pe sine, eliberează întreaga omenire. Ea este forța căreia istoria i-a rezervat rolul de distrugătoare a lanțurilor cu care omul a fost legat de stînca necunoașterii și de cea a exploatării.

Trecînd la conducerea luptei, clasa muncitoare și-a creat detașamentul de avangardă, partidul, organismul care se ridică deasupra intereselor de moment, care vede departe și care are capacitatea de a selecționa, de a defini și de a rezolva cel mai bine problemele maselor, pe care le educă în spiritul disciplinei necesare desființării claselor și construirii lumii comuniste.

Pentru a avea caracter popular, literatura trebuie să cuprindă cele mai arzătoare probleme ale poporului și să le rezolve în interesul poporului. Cine altcineva decît partidul, această înțelepciune colectivă și experimentată a clasei muncitoare, poate ca într-un anumit moment istoric să definească mai bine care sînt problemele cele mai importante ale poporului și care sînt soluțiile cele mai bune ? Istoria ultimului secol, și în special istoria ultimelor patru decenii, a dovedit pe deplin acest fenomen. Desigur că, într-o anumită perioadă, multe probleme pot frămînta masele populare și multe soluții pot circula, însă esențialul este să se selecționeze acea problemă de a cărei rezolvare depinde apoi soluționarea celorlalte. În octombrie 1917, din noianul de probleme care chinuiau masele din Rusia a doua zi după revoluție, Lenin a ales-o pe aceea a păcii și ei i-a dat soluția cea mai justă. Nimeni nu spune că restul nu interesa poporul rus, dar atunci esența situației era constituită de obținerea păcii.

Transpus în plan literar, acest proces se exprimă în problematica operelor, în modul de tratare și de rezolvare a acestei problematici. Scriitorului, martor al evenimentelor contemporane (cel puțin „secretar al vremurilor lui", cum ar spune Balzac), i se oferă în mod obiectiv procesul din realitate. Capacitatea lui de selecționare și de rezolvare a problemelor depinde de numeroase condiții, printre care, în primul rînd, sînt concepția despre lume și poziția de clasă. Spiritul de partid, atunci cînd el intervine ca parte organică în procesul de creație, asigură scriitorului posibilitatea zugrăvirii realității sociale în lumina principiilor partidului și a sarcinilor fixate de partid. [1]

---

[1] Aici este necesară o paranteză. După părerea noastră, greșesc acei critici și teoreticieni care afirmă, fără o precizare, că spiritul de partid este un factor *obiectiv* al artei realismului socialist. Formulat astfel, adevărul este spus numai pe jumătate și, ca orice jumătate de măsură, produce încurcătură. Nu avem intenția să susținem că este posibilă literatura realist-socialistă fără spirit de partid, pentru că ar fi un nonsens, De asemenea nu contestăm că realitatea reflectată de scriitor într-o operă realist-socialistă, o realitate prezentă sau din trecut, nu oferă autorului *în mod obiectiv* condițiile necesare creării unei literaturi pătrunse de spirit de partid. Toate aceste adevăruri se impun în mod obiectiv și pînă aici nu este nimic de discutat.

Numai că faptele nu se pot opri aici. Interdependența lor este mai puternică chiar decît logica noastră formală.

Opera lui Mihail Sadoveanu are în întregimea ei caracter popular. Dar este o deosebire între caracterul popular al romanului *Baltagul* şi cel al lui *Mitrea Cocor*. Calitatea caracterului popular a romanului din urmă este determinată de spiritul de partid, manifestat, între altele, în problematică şi în modul de soluţionare a conflictelor. Un exemplu mai izbitor îl constituie compararea caracterului popular al romanelor *Şoimii* şi *Nicoară Potcoavă*. Dacă în crearea primului, M. Sadoveanu a fost condus de marea lui dragoste faţă de popor, în *Nicoară Potcoavă*, pe lîngă această dragoste, a intervenit spiritul de partid, atitudinea conştientă a scriitorului, graţie căreia a descoperit în fond, în cadrul aceluiaşi subiect, noi aspecte şi noi sensuri ale acestor virtuţi ale poporului nostru : preţuirea pentru alte neamuri, capacitatea sa de luptă, geniul său creator, iubirea pămîntului pe care trăieşte, demnitatea sa. Toate acestea, Sadoveanu le reliefează tocmai atunci cînd vechile şi mereu înnoitele calităţi ale poporului nostru erau contestate de către duşmanii socialismului, tocmai atunci cînd aceste calităţi se cereau să fie evidenţiate în greul proces de construire a socialismului.

* * *

O dată stabilit raportul calitativ dintre caracterul popular şi spiritul de partid în literatură, să încercăm să privim această legătură şi sub aspectul evoluţiei ei în timp.

La începutul veacului nostru, cînd apare conceptul estetic „spirit de partid", exista o întreagă literatură valoroasă care avea caracter popular, însă nu avea spirit de partid. (...Să nu se înţeleagă de aici că minimalizăm această literatură, că o stigmatizăm, dar nu putem ignora o realitate.) Scriitorii respectivi tratau probleme ale maselor şi le rezolvau în interesele maselor atît cît permiteau împrejurările şi atît cît le îngăduiau poziţia de clasă şi concepţia despre lume. „Tolstoi — scrie Lenin — biciuia cu o uriaşă putere şi sinceritate clasele stăpînitoare, demasca cu o mare putere demonstrativă minciuna dinăuntrul tuturor instituţiilor cu ajutorul cărora se susţine societatea actuală : biserica, justiţia, armata, căsnicia

---

În procesul creaţiei, scriitorul nu este un simplu instrument de înregistrare rece, obiectiv, ci, tocmai „obiectiv" privind fenomenul, poetul, prozatorul, dramaturgul, intervin *în mod subiectiv*. Raportul obiect-subiect-obiect (realitate-scriitor-operă literară) nu se frînge în creaţie, ci, din contra, creaţia nu este posibilă în afara existenţei unui asemenea raport. Una este capacitatea de obiectivizare a procesului subiectiv de cunoaştere al scriitorului, exprimat în imagini artistice, şi cu totul altceva este pretenţia apariţiei *obiective* a spiritului de partid în arta realist-socialistă.

Admiţînd punctul de vedere potrivit căruia spiritul de partid este factorul *obiectiv* al artei realismului socialist (repet, formulat astfel), nu numai că ne apropiem, *într-un anumit fel*, de „dicteul automat" al suprarealiştilor, dar îndepărtăm pe scriitor de poziţia *conştientă, subiectivă*, de militant, de activist al partidului. Pentru că prin spirit de partid în artă înţelegem, aşa cum a înţeles Lenin, lupta, prin mijloacele artei, pentru realizarea principiilor partidului, ale socialismului. Fără o angajare *conştientă* a scriitorului în această luptă, fără o acordare *conştientă, determinată* a capacităţii creatoare a scriitorului cu scopurile şi acţiunea partidului, deci fără o poziţie *subiectivă*, nu se poate vorbi de realizarea unei arte pătrunse de spirit de partid.

Deci, ferindu-ne să caracterizăm unilateral, este mult mai bine să vorbim despre îmbinarea poziţiei *subiective* a scriitorului cu *obiectivitatea* realităţii în realizarea artei realist-socialiste în spirit de partid. Enunţarea numai a unui raţionament sau numai a celuilalt duce la concluzii greşite.

«legitimă», ştiinţa burgheză. Dar doctrina lui s-a arătat a fi în deplină contrazicere cu viaţa, cu munca şi lupta groparului actualului regim, proletariatul. Oare al cui punct de vedere s-a reflectat în predica lui Lev Tolstoi? Prin gura cui vorbea toată acea masă de multe milioane a poporului rus, care a ajuns *deja* să urască pe stăpînii societăţii actuale, dar nu a ajuns *încă* pînă la lupta conştientă, consecventă, neînduplecată şi dusă pînă la capăt împotriva lor?“ [1].

Lenin se referă aici la acele milioane de oameni care la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de-al XX-lea nu se ridicaseră încă la nivelul politic al luptei partidului clasei muncitoare.

Existau scriitori care să exprime în operele lor această luptă, care să-i înţeleagă ţelurile, să militeze pentru ca masele să se ridice de la ura generală a stăpînilor societăţii la acţiunea „conştientă, consecventă, neînduplecată şi dusă pînă la capăt împotriva lor“? Gorki povesteşte că, întîlnindu-l la Congresul de la Londra din 1907, Lenin i-a declarat că *Mama* este o carte foarte actuală, necesară, deoarece mulţi muncitori au participat în mod spontan, inconştient la mişcarea revoluţionară, iar acum citirea romanului le va fi de mare folos.

Nu se face aici o comparaţie mecanică între valoarea operei lui Tolstoi şi aceea a lui Gorki, însă caracterul popular al romanului *Mama* este de un fel deosebit. Înţelegînd lupta proletariatului din Rusia de la începutul secolului nostru ca făcînd parte din marea luptă de eliberare a poporului rus, apreciind-o ca fiind cea mai justă şi că mijloacele ei sînt cele mai potrivite, Gorki nu s-a mulţumit să arate numai marile calităţi ale poporului rus, marea lui dragoste pentru pămîntul ţării, nu s-a rezumat la biciuirea claselor stăpînitoare, la demascarea bisericii, justiţiei, armatei, a ştiinţei burgheze, ci a pus în prim plan acţiunea conştientă a clasei muncitoare de dărîmare a societăţii burgheze. Deci nu era vorba numai de criticarea acestei societăţi, ci de nimicirea şi înlocuirea ei cu alta mai bună. Aşa cereau interesele poporului rus, reprezentate de partid şi de clasa muncitoare. Esenţa caracterului popular al creaţiei gorkiene este determinată de spiritul de partid al scriitorului, manifestat în selecţionarea tematicii, a problemelor tratate, în crearea caracterelor, în metoda folosită şi, pînă la urmă, în atitudinea lui deliberată de a scrie o operă literară care să slujească direct ţelurile şi lupta partidului.

Un proces similar, păstrîndu-se toate proporţiile, s-a petrecut şi în istoria literaturii noastre dintre cele două războaie. Nimeni nu contestă că în operele realiştilor romîni din acea perioadă nu se găsesc probleme care interesau masele din Romînia deceniilor al treilea şi al patrulea, dar numai Alexandru Sahia le-a tratat pe cele esenţiale în lumina concepţiei partidului. George Mihail-Zamfirescu a descris cu talent viaţa oamenilor din mahalalele Bucureştiului. Cezar Petrescu nu a putut să nu observe cum trăiau cei ce scoteau aurul negru din adîncuri. Camil Petrescu a prezentat cu destulă ascuţime drama intelectualului din lumea burgheză. Dar nici unul dintre caracterele acestei literaturi nu vorbeşte ca acel muncitor din *Uzina vie* care, adresîndu-se lucrătorilor, spunea: „Iată deci cum legea asigurării celor ce cad jertfă muncii este o simplă minciună, ca şi toate legile burgheziei. Hotărîrea comitetului nostru este să părăsim lucrul şi nu-l vom reîncepe decît atunci cînd stăpînii vor face aşa cum cerem noi. Singurul mijloc

---

[1] V. I. Lenin, *Tolstoi şi lupta proletară*, în *Lenin despre literatură*. Ed. P.M.R., 1949, p. 82.

de salvare pentru momentul de față nu este decît greva. Ei trebuie să înțeleagă o dată pentru totdeauna că forța brațelor noastre întrece forța tuturor motoarelor ; noi sîntem adevărata uzină, sîntem uzina vie".

Istoria a confirmat punctul de vedere al scriitorului comunist Sahia, pentru că masele populare din țara noastră nu s-au oprit la „lamentări", „compătimiri", „constatări" sau simple speranțe de „mai bine", ci, devenite conștiente de rolul lor și conduse de partid, au trecut la lupta revoluționară.

Pătrunderea tot mai largă în conștiința maselor a ideii că partidul este reprezentantul unic, puternic și pregătit al intereselor poporului se exprimă pe plan literar în transformarea calitativă a caracterului popular prin infuzarea esenței spiritului de partid. Procesul acesta este vizibil în dezvoltarea literaturii din țara noastră.

Lupta maselor populare pentru desăvîrșirea construcției socialiste în țara noastră este atît un izvor de inspirație pentru scriitori, cît și scopul pe care trebuie să-l urmărească. În acest sens, raportul la Congresul al III-lea al P.M.R. subliniază : „Avîntul uriaș al forțelor creatoare ale poporului oferă o sursă inepuizabilă de inspirație pentru scriitorii și artiștii noștri. Dezvoltînd rezultatele pozitive obținute în ultimii ani în lărgirea tematicii și îmbogățirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografiei, creatorii noștri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului. Pentru aceasta se cere, în afară de talent, lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de «aleși» ; se cere îndeosebi cunoașterea aprofundată a realităților, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent al artistului cu oamenii muncii — viitori eroi ai operelor sale. Numai astfel în paginile cărților, în operele de artă va pulsa din plin viața noastră atît de bogată, cu faptele ei mărețe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase" [1].

Pe măsura dezvoltării și a strîngerii legăturilor dintre popor și partid, pe măsura conducerii poporului de către partid pe căile nu totdeauna simple ale istoriei, spiritul de partid, ca expresie estetică a concepției politice despre rolul partidului în societate, pătrunde tot mai mult în literatură, determină și formează tot mai mult esența trăsăturilor care constituie caracterul popular al literaturii.

Relația dintre caracterul popular și partinitatea artei realist-socialiste constituie una din problemele viu discutate în ultimii ani. De o însemnătate deosebită în acest sens sînt documentele de partid ale P.C.U.S., dintre care de o importanță deosebită este articolul lui N. S. Hrușciov „Pentru o strînsă legătură a literaturii și artei cu viața poporului".

Referindu-se la problema teoretică a raportului dintre caracterul popular și partinitate, N. S. Hrușciov arată că în etapa construcției desfășurate a comunismului, caracterul popular al artei se contopește cu partinitatea ei. „În primul rînd — spune tov. Hrușciov — nu trebuie opuse aceste noțiuni : partinitatea și caracterul popular. Forța societății sovietice socialiste constă în unitatea dintre partidul comunist și popor. Politica partidului comunist, care exprimă interesele vitale ale poporului, este fundamentul orînduirii sociale și de stat sovietice. De aceea, ar fi o mare greșeală să credem că în condițiile noastre sovietice s-ar putea sluji poporul fără a participa la traducerea în viață a politicii partidului comunist. Nu poți dori

[1] *Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Romîn*, Ed. politică, 1960, p. 92.

să mergi împreună cu poporul fără a împărtăși vederile partidului, linia lui politică. Cine vrea să fie alături de popor, acela va fi întotdeauna alături de popor".

Ce se va întîmpla în societatea viitoare, cînd, dispărînd clasele, va dispărea și partidul? Previziunile precise sînt hazardate, dar unele deducții logice sînt posibile. Poporul, monolit din punct de vedere social, va avea în întregime ideologia transmisă de clasa muncitoare, îmbogățită cu experiența timpului.

Arta din acea vreme va exprima interesele maselor ridicate în totalitatea lor la nivelul înțelegerii superioare a sarcinilor care le vor sta atunci în față. Și în acea vreme a viitorului arta va milita pentru rezolvarea acelor sarcini în interesul maselor și în spiritul maselor. Atunci nu vor mai exista două noțiuni estetice aplicabile artei creată în acea societate, ci numai noțiunea de caracter popular, ajunsă la un conținut superior printr-o integrare organică a spiritului de partid într-un lung și complex proces istoric.

31 decemb. 1967 ???
A trecut ??

Da, ola a trecut.

STRUCTURA OPEREI LITERARE. CONȚINUT ȘI FORMĂ

Capitolul I

NOȚIUNI GENERALE. TEMA. IDEEA. BAZA TEMATICĂ-IDEOLOGICĂ

În prima parte a acestei lucrări s-au prezentat trăsăturile literaturii care îi conferă capacitatea de cunoaştere a realității şi s-a expus teoretic teza că literatura este un fenomen ideologic care, avînd caracteristici specifice, deține un rol deosebit în educația politică, socială şi estetică a maselor.

În practică, demonstrația se face prin analiza concretă a fiecărei opere literare, prin aprecierea funcțiilor ei de cunoaştere, de educație politică-socială şi de cultivare a frumosului, aplicînd criterii ştiințifice.

Scopul analizei literare este dezvăluirea fondului de idei, a mesajului operei şi a mijloacelor specifice de realizare a conținutului. Cu alte cuvinte, analiza literară constă în cercetarea structurii interne a unei opere, în aprecierea raportului dialectic dintre conținut şi formă, în reliefarea conținutului prin stabilirea calităților formei şi în reliefarea formei prin stabilirea valorii conținutului. Fără descoperirea realizării în creație a acestei unități dialectice, nu se poate face analiză literară.

Aşadar, este necesar să se înceapă cu o problemă de bază a teoriei literare, cu aceea a conținutului şi formei. Dar ce se înțelege prin conținut şi formă în literatură ?

Estetica marxist-leninistă porneşte de la un punct de vedere ştiințific în definirea conținutului şi formei artei.

Observînd natura, societatea, se poate constata că orice obiect, orice fenomen are un conținut. De exemplu, într-un roman — pentru a ne referi la domeniul nostru de cercetare — cititorul va întîlni manifestări ale vieții, interpretate de autor în lumina concepției lui despre lume, a ideilor şi a năzuințelor lui. Unitatea aceasta constituie conținutul romanului.

Pe de altă parte, în natură, în societate, fiecare obiect, fiecare fenomen are o formă. De exemplu — păstrîndu-ne în acelaşi domeniu —, pentru a sesiza conținutul, cititorul romanului va cunoaşte caractere, întîmplări înlănțuite într-un anumit mod compozițional şi prezentate cu ajutorul limbii literare. Unitatea acestor elemente constituie forma romanului.

Există legătură între conținut şi formă ? Spre deosebire de diferitele sisteme filozofice idealiste, care consideră forma şi conținutul ca două categorii independente una de cealaltă, marxiştii stau pe poziția că între conținut şi formă există o unitate, realitatea obiectivă arătînd că fiecare conținut îşi are forma sa, care nu este altceva decît organizarea conținutului însuşi. În realitatea obiectivă nu poate exista conținut fără formă şi formă fără conținut. Viața reflectată într-un

roman în lumina concepţiei despre lume a scriitorului, a ideilor şi năzuinţelor lui nu poate să se concretizeze decît în existenţa unor caractere şi evenimente, după cum aceste caractere şi evenimente nu pot să ia fiinţă în afară de conţinutul vieţii reflectate, în afară de ideile transmise de scriitor.

Totuşi, în această unitate constituită de conţinut şi formă, care este poziţia unuia faţă de cealaltă? În natură, în societate, în procesul vieţii se constată că în această unitate conţinutul este hotărîtor, generînd şi determinînd forma. Conţinutul unei opere literare generează şi determină forma acelei opere. Măreţele idei progresiste ale lui Puşkin au fost concretizate în opera poetului rus într-o formă corespunzătoare, de o înaltă valoare artistică. Şi, exemplificînd şi din alt unghi acest raport, este cert că viaţa reflectată în literatura realist-socialistă nu poate fi întruchipată de caractere de genul Trahanache sau Tipătescu, după cum problematica unei asemenea literaturi nu poate fi exprimată în subiecte de genul *De-ale carnavalului* sau în limba piesei *O scrisoare pierdută.*

Această preponderenţă a conţinutului nu determină însă o stare de pasivitate a formei. Există şi o acţiune inversă, în sensul că forma influenţează conţinutul. De îndată ce se naşte, forma capătă o independenţă relativă şi, de pe această poziţie, acţionează pentru dezvoltarea conţinutului. Apariţia unor forme artistice valoroase, determinate de un conţinut valoros, creează pentru scriitor posibilităţi mai largi şi mai variate pentru a îmbogăţi şi a dezvolta conţinutul.

Pe de altă parte, trebuie arătat că forma artistică valoroasă ajută ca masele să-şi însuşească mai uşor şi mai repede ideile înaintate cuprinse într-o operă literară. Nu-i tot una dacă o idee este exprimată în stilul articolului lui Rică Venturiano [1], publicat în „Vocea patriotului naţionale", sau este turnată în bronzul versurilor lui Maiakovski.

* * *

Cu mai mult de un veac în urmă, Belinski susţinea ideea că nu poate exista operă de artă fără unitatea gîndirii, fără unitatea formei şi nici fără unitatea acestor două unităţi. Este deci foarte firesc ca analiza unei opere literare să se facă pornind de la această unitate, pentru că este imposibil să se înţeleagă conţinutul fără să se cerceteze în acelaşi timp forma, şi viceversa. Totuşi, necesităţi de ordin metodologic determină în aparenţă o analiză separată, deşi nici teoretic şi nici practic nu se poate produce o asemenea separare în mod absolut.

Am precizat mai înainte că unitatea manifestărilor interpretate de autor în lumina concepţiilor lui despre lume, a ideilor şi năzuinţelor lui constituie conţinutul unei opere literare. Viaţa se prezintă scriitorului, de altfel ca fiecărui om, sub aspectul unui complex infinit de fenomene. Aceasta este latura obiectivă a creaţiei. Este ştiut însă că o operă literară este un rezultat al activităţii conştiinţei scriitorului, conştiinţă care oglindeşte realitatea înconjurătoare în raport cu poziţia scriitorului faţă de această realitate, cu concepţiile lui, cu tendinţele lui. Aceasta este latura subiectivă a creaţiei. Deci, din noianul de fapte şi aspecte oferite de realitate, scriitorul le desprinde pe acelea care, supuse procesului de creare a unei lumi fictive, pot transmite concepţiile, ideile şi tendinţele lui. Unitatea obiectiv-

[1] Nu este vorba despre stilul lui Caragiale, ci de al lui Rică Venturiano.

subiectiv se realizează în procesul stabilirii conținutului unei opere literare. Astfel se explică de ce doi scriitori aflați în fața aceluiași complex de fenomene realizează două opere cu conținut diferit.

Faptele de viață asupra cărora își concentrează atenția scriitorul capătă o semnificație mai profundă în cursul creării lumii fictive de care am vorbit. Trecerea de la faptul real la faptul artistic permite scriitorului reliefarea aspectelor care îl interesează pe el mai mult, determină apariția temei operei literare, adică a acelei unități de fenomene asupra cărora el vrea să atragă atenția.

Voind să-și exprime poziția față de complexul de fenomene care constituie transformarea socialistă a agriculturii din țara noastră, V. Em. Galan a prezentat în romanul *Bărăgan* o serie de fapte de viață, dar le-a selecționat pe acelea care în ansamblul lor demonstrează că aceasta este singura cale a dezvoltării satului nostru. El n-a scris nici despre istoria agriculturii în Romînia, nici despre combaterea pelagrei și nici despre confecționarea opincilor, ci au fost reliefate faptele care prezintă în ansamblul lor transformarea socialistă a agriculturii într-o anumită perioadă în țara noastră.

Aceasta nu poate să ducă la concluzia că într-o operă literară trebuie să existe o singură temă. Totul depinde de complexitatea fenomenelor de viață reflectate în opera respectivă și de necesitatea reflectării cît mai largi a acestei complexități. În modul acesta apar temele secundare, adică totalitatea de fapte a cărei reliefare precizează și caracterizează tema principală.

Uneori chiar temele secundare cer dezvoltarea unor subteme, pentru că, la rîndul lor, simt nevoia să fie caracterizate și explicate, însă depinde de măiestria scriitorului de a-și stăpîni și organiza materialul pentru a nu se ajunge la o asemenea fărîmițare încît tema principală, în loc să fie susținută, este pierdută în teme secundare și subteme.

Se întîmplă să se întîlnească în literatură opere scrise, cum se spune, „pe aceeași temă", dar care să difere foarte mult unele de altele. Să luăm un exemplu din literatura noastră. Despre răscoala țăranilor din 1907 s-au scris mai multe opere literare. Rebreanu a scris *Răscoala*, Cezar Petrescu *1907*, Zaharia Stancu *Desculț*. Între primele două opere și ultima există deosebiri substanțiale, pentru că exprimă două poziții ideologice diferite, pentru că oglindesc două momente ideologice diferite. Rebreanu și Cezar Petrescu prezintă mai mult sau mai puțin fapte autentice, desprinse din realitate, dar în selecționarea materialului, în prezentarea diferitelor caractere, în aprecierea diferitelor evenimente nu au fost călăuziți de ideea de a schița soluția pentru problemele puse uneori fără voia autorilor.

Nu același lucru se întîmplă cu Zaharia Stancu. Și el prezintă fapte desprinse din realitatea anului 1907, dar tema care stă la baza romanului său este pătrunsă de o concepție despre lume diferită de a scriitorilor amintiți mai înainte.

Aceste exemple reliefează încă o dată faptul că nu este suficientă concentrarea asupra unui aspect al realității pentru a se realiza o temă valoroasă ; chiar atunci cînd în mod obiectiv realitatea oferă această posibilitate, trebuie să intre în acțiune diferiți factori, printre care concepția despre lume și poziția de clasă au un rol hotărîtor.

În cursul dezvoltării tematicii, scriitorul exprimă idei în legătură cu fenomenele de viață, cu întîmplările și oamenii prezentați, face aprecieri care se transmit cititorului. Dar nu numai atît. Din înlănțuirea faptelor, din evoluția caracterelor,

din prezentarea mediului înconjurător, din problemele puse reiese o concluzie generală cu privire la realitatea reflectată. Aceasta este ideea centrală a operei, *ideea artistică*. Trebuie făcută aici o distincție. Dacă în cazul exprimării de către scriitor, fie direct, fie printr-un caracter, a unei idei avem de-a face cu o idee logică, atunci cînd concluzia generală este desprinsă — așa cum spuneam mai înainte — din evoluția caracterelor, din înlănțuirea evenimentelor, din prezentarea mediului înconjurător *pe calea logică* și *pe calea sentimentelor*, a stărilor emoționale, atunci avem de-a face cu ideea artistică.

În *Morometii*, personajele vorbesc și, în consecință, transmit idei în mod direct, sau acționează, și atunci transmit indirect ideile, dar nimeni nu ar pretinde că, punînd cap la cap aceste idei, s-ar obține ideea centrală a romanului. Ea este un fenomen mai complex în care intră elemente logice, dar și emoționale.

„Sensul interior — spunea Gogol despre ideea operei literare — se înțelege totdeauna mai tîrziu. Și cu cît personajele sînt mai vii, mai pregnante, cu atît mai mult se oprește atenția generală asupra lor. Numai adunîndu-le împreună se poate obține rezultatul și sensul creației“ [1]. Autorul *Revizorului* voia să spună că, pentru descifrarea mesajului operei, a ideii care stă la baza ei, este necesară o analiză complexă a personajelor, în care vom găsi și sentimente provocate de anumite cauze în anumite împrejurări. Așadar, conținutul de idei al unei opere literare nu trebuie căutat în totalitatea ideilor logice expuse în acea operă, ci în concluzia generală ieșită din ideile și sentimentele degajate din evoluția personajelor, din descrierea faptelor, din prezentarea realității.

Asemănător temei, ideea centrală a unei opere literare necesită apariția unor idei secundare, determinată de asemenea de complexitatea materialului reflectat, de vastitatea temei, de profunzimea analizei fenomenelor oglindite în operă. Ideile secundare susțin și dezvoltă ideea centrală cu condiția ca ele să nu se îndepărteze prea mult, să nu dea naștere unor digresiuni care l-ar sustrage pe cititor de la concluzia generală. Bogăția ideilor într-o operă literară nu se justifică prin cantitate, ci prin calitate și prin organizarea lor, astfel încît să împlînte în conștiința oamenilor mesajul pe care autorul vrea să-l transmită.

Lenin scria că gîndurile și sentimentele omenești sînt „un rezultat necesar al mediului social dat, care servește ca material, ca obiect al vieții spirituale a personalității și care se reflectă, în mod pozitiv sau negativ, în «gîndurile și sentimentele» ei, în faptul că reprezintă interesele cutărei sau cutărei clase sociale“ [2].

Este firesc deci ca ideile scriitorilor să fie condiționate de experiența lui socială, experiență care la rîndul ei este determinată, în societatea bazată pe clase antagoniste, de interesele unei clase sociale sau ale alteia.

În literatura scriitorilor realiști critici se găsesc limite și contradicții, pentru că, așa cum spune Marx, „plăteau tributul vremurilor pe care le trăiau“. În opera literară a lui Cernîșevski, de exemplu, se reflectă concepția că socialismul poate fi construit de țărănime, pentru că el nu vedea rolul istoric al clasei muncitoare. Iar scriitori ca Tolstoi, de pildă, se încurcau în tot felul de contradicții, pierzînd uneori perspectiva istorică, exprimînd, alături de idei progresiste, și idei reacționare.

Acestea sînt fapte care vin să ilustreze teza că numai o ideologie înaintată poate să determine un valoros conținut al operelor literare.

---

[1] N. V. Gogol, О литературе *(Despre literatură)*, Goslitizdat, 1952, p. 275.
[2] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 1, Ed. politică, 1960, p. 407.

Între temă şi idee există o legătură strînsă, pentru că în însăşi culegerea din realitate a faptelor de către autor stă concepţia lui despre lume, se află aprecierile lui despre aceste fapte, stau ideile lui cu privire la aceste fapte. De aceea Gorki scria că prin temă se înţelege „ideea născută din experienţa autorului, sugerată de viaţă, dar care mai dormitează încă, neînchegată, printre impresiile lui şi care, revendicîndu-şi întruchiparea în imagini, trezeşte în scriitor imboldul de a munci pentru a-i da o formă“ [1].

Tema nu se poate separa de idee şi nici ideea de temă. Un scriitor, cînd alege materialul din realitate, prin însuşi faptul selecţiunii are o apreciere faţă de material. În acelaşi timp, însuşindu-şi-l, gîndindu-l, oglindindu-l, el îl adînceşte şi mai mult şi deci ajunge la aprecieri mai profunde, mai juste asupra materialului. Profesorul sovietic Timofeev spune că „tema adînceşte ideea, ideea dezvoltă tema“. Pe o asemenea corelaţie, care constituie baza tematică-ideologică, se sprijină opera artistică.

Capitolul II

CARACTERUL. COMPOZIŢIA. SUBIECTUL

Imaginea artistică reprezintă elementul esenţial în creaţia literară. Ea este expresia concretă a realizării unităţii conţinutului şi a formei, adică a trecerii conţinutului în formă şi a formei în conţinut.

Baza tematică-ideologică a unei opere literare nu poate exista de sine stătătoare, nu poate să-şi exercite funcţiile ei atîta vreme cît nu se concretizează în imagini artistice, adică în acele tablouri ale vieţii omeneşti concrete şi totodată generalizate, create cu ajutorul imaginaţiei şi avînd valoare estetică. Imaginea se încheagă din descrierea caracterului, a activităţii şi a mediului lui. În felul acesta, caracterul apare drept purtătorul de idei, probleme şi teme, constituind unul dintre mijloacele de concretizare a conţinutului.

La rîndul lor, caracterele, ca expresii figurate şi generalizate ale unor fapte de viaţă, cuprind esenţa acestei vieţi, interpretată de scriitor. Această dublă acţiune se petrece în procesul creaţiei, dar ea apare ori de cîte ori se face analiza operei literare, adică ori de cîte ori se cercetează unitatea dialectică dintre conţinut şi formă în scopul dezvăluirii ideilor operei şi a cunoaşterii mijloacelor specifice de creare a operei.

Citind un roman, lectorul se izbeşte la început de limbă şi de compoziţie, pentru ca apoi, cunoscînd caracterele, să poată pătrunde în conţinutul operei literare. Caracterul nu se dezvăluie însă instantaneu. Adeseori, pentru a-ţi face o imagine completă despre un personaj, este nevoie de o lectură atentă pînă la ultima pagină a volumului. Nicoară Potcoavă nu se descoperă dintr-o dată cititorului. Pe măsura lecturii, portretul lui fizic şi moral începe să se închege, dar nu

[1] M. Gorki, *Despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 560.

numai prin descrierea lui, ci şi prin nararea a numeroase întîmplări din care apar variatele trăsături şi însuşiri ale lui Nicoară. Limba vorbită de Potcoavă contribuie de asemenea la caracterizarea acestuia.

De aceea, pentru a analiza conţinutul unei opere literare, este nevoie să se cerceteze caracterele şi întîmplările, limba şi compoziţia.

Fiecare artă dispune de mijloace proprii pentru realizarea imaginii artistice înăuntrul căreia se stabileşte unitatea intimă şi specifică a conţinutului şi formei în artă.

Literatura se deosebeşte de celelalte arte prin aceea că ea foloseşte cuvîntul, pe care Gorki l-a numit elementul primordial al literaturii.

Limba este mijlocul principal de comunicare între oameni, cu ajutorul căruia se face schimbul de idei. Limba îndeplineşte această funcţie şi în literatură, însă aici importanţa limbii merge şi mai departe. Dacă în pictură imaginile plastice sînt realizate cu ajutorul culorilor, în literatură cuvîntul serveşte nu numai pentru schimbul de idei dintre caractere, ci şi pentru crearea acestor caractere, pentru concretizarea lor. În literatură, cuvîntul ţine loc, şi de culoare, şi de volum, şi de sunet.

Pe de altă parte, înregistrînd rezultatele activităţii gîndirii, limba cuprinde vastul cîmp de activitate a omului. Şi cum ea este elementul primordial al literaturii, înseamnă că literatura cuprinde implicit un cîmp vast de activitate a omului, cuprinde mai mult decît celelalte arte.

Limba nu deserveşte numai literatura, dar în literatură, îndeplinind funcţii speciale, ea însăşi capătă caracteristici speciale, pe care le vom analiza mai departe. Deocamdată aici trebuie precizat că, luată în sine, limba nu prezintă valoare artistică şi deci analiza ei separată nu poate reliefa vreo calitate a operei literare. Limba literară are o sintaxă şi un vocabular deosebit de la caracter la caracter, şi această variaţie este determinată de conţinutul exprimat prin caracterele respective.

Pentru a înţelege mai bine acest proces, este nevoie să revenim asupra noţiunii de caracter, despre care am mai vorbit în capitolul consacrat imaginii artistice. S-a spus atunci că această noţiune cuprinde umanizarea înfăţişării vieţii prin artă, concretizată în crearea de personaje ale căror trăsături sînt determinate de anumite condiţii istorice, sociale şi de concepţia estetică a scriitorului.

Dar în ştiinţa literaturii se întîlnesc deseori termenii : caracter, erou, personaj. Există vreo deosebire între aceşti termeni sau sînt sinonime ale aceleiaşi noţiuni?

Întruchipînd într-un om o formă de activitate determinată de anumite condiţii istorice şi sociale, scriitorul creează un caracter, dar acest caracter poate fi Pavel Vlasov din romanul *Mama* de Gorki sau poate fi Iuduşka Golovliov din romanul *Fraţii Golovliov* de Saltîkov-Şcedrin. Şi unul şi altul sînt caractere, reprezentînd un mod de activitate omenească, dar cîtă deosebire între aceste caractere! În vreme ce Pavel Vlasov este un *erou* înzestrat cu deosebite calităţi morale şi fizice, un om deosebit de cei obişnuiţi, care îşi pune tot ce are el mai bun în slujba poporului, un om de la care au de învăţat ceilalţi, urmîndu-l pe drumul arătat şi deschis de el, Iuduşka Golovliov este un *personaj* posesor a numeroase şi mari defecte, cu o viaţă morală ticăloasă. De la acest personaj oamenii nu au nimic de învăţat în sensul de a-l urma, de a merge pe drumul lui.

Aşadar, se poate afirma că scriitorul, creînd caractere, creează eroi şi personaje, dînd totodată cititorului posibilitatea de a privi just aceste caractere, de a avea o anumită atitudine faţă de ele, de a distinge între erou şi personaj şi deci de a nu-l confunda pe unul cu celălalt.

Confuzia poate proveni din situaţia că în chiar rîndurile personajelor apar oameni cu trăsături pozitive care pot determina o confundare a lor cu eroii. Iată ce spune Cernîşevski cu privire la acest pericol atunci cînd comentează caractere şi situaţii în romanul *Ce-i de făcut?* al său. „Prima cerinţă a adevăratei arte — scrie Cernîşevski — este următoarea : trebuie să reprezinţi obiectele în aşa fel, încît cititorul să şi le închipuie sub aspectul lor adevărat. De pildă, dacă vreau să discut o casă, trebuie să fac în aşa fel încît construcţia respectivă să-i apară cititorului întocmai ca o casă şi nu ca o magherniţă şi nici ca un palat. Dacă vreau să descriu un om obişnuit, trebuie să fac în aşa fel ca el să nu-i apară cititorului nici ca pitic, nici ca uriaş.

Am vrut să descriu oameni cumsecade, obişnuiţi, din generaţia nouă, oameni pe care îi întîlnim cu sutele. Am luat trei oameni de felul acesta : pe Vera Pavlovna, pe Lopuhov şi pe Kirsanov. Drept asemenea oameni obişnuiţi îi consider eu, se consideră ei înşişi, îi consideră toţi cunoscuţii lor, adică oamenii deopotrivă cu ei. Mă întreb : cînd am vorbit oare despre ei în alt chip ? Ce-am spus despre ei care să fi fost altfel ? I-am prezentat cu dragoste şi respect, pentru că fiecare om cumsecade merită dragoste şi respect. Dar cînd i-am adulat ? Cînd transpiră la mine măcar o umbră cît de mică a ideii că ar fi, doamne fereşte, atît de superiori şi minunaţi încît nu mi-aşi putea închipui nimic superior şi nimic mai bun decît ei, că ei ar fi nişte oameni ideali ? Ei acţionează pentru mine întocmai cum îi consider eu, nu sînt cu nimic mai mult decît nişte oameni cumsecade, obişnuiţi, din noua generaţie...

Dacă n-aş fi zugrăvit chipul lui Rahmetov, majoritatea cititorilor ar fi fost induşi în eroare asupra eroului principal al povestirii mele. Pun rămăşag că, pînă la ultimele pagini ale acestui capitol, Vera Pavlovna, Kirsanov, Lopuhov au apărut majorităţii publicului drept eroi, drept persoane de o natură superioară..." [1]

Cernîşevski arată în aceste comentarii, făcute chiar în cursul romanului său, că nu trebuie confundat eroul cu personajul pozitiv, cu caracterul întruchipînd o anumită experienţă a vieţii, cu trăsături pozitive, trăsături care însă nu depăşesc normalul, nu ating ceea ce experienţa istorică a omenirii a conceput a fi eroic. În literatură, ca şi în viaţă, nu orice personaj pozitiv este erou, dar orice erou nu poate reprezenta decît tipul omului pozitiv.

Creînd personaje, scriitorul aduce în faţa cititorului oameni la care domină trăsăturile pozitive şi oameni la care domină trăsături negative, construind astfel personaje pozitive şi personaje negative. De exemplu, în romanul *Setea* de Titus Popovici, alături de George Teodorescu, învăţătorul care ajunge pînă la urmă să fie alături de Mitru, apare figura negativă a lui Suslănescu, intelectualul legat de elementele reacţionare din sat. Scriitorul a creat aici personaje şi nu eroi. Dar, pe cînd Teodorescu este un personaj — şi nu erou — pozitiv, Suslănescu este un personaj negativ. Cît de greşit ar fi ca, neavînd clare noţiunile de caracter, erou şi personaj, să vorbim despre eroii romanului *Setea*, înţelegînd prin aceasta toate caracterele care apar în carte şi deci şi pe Suslănescu, Baniciu, Cordiş, Gavrilă.

Problema caracterului, eroului, personajului trebuie privită şi sub aspectul rolului educator şi mobilizator al literaturii.

În literatură trebuie creaţi *eroi* de la care masele de cititori să înveţe, de care să se lase influenţate. Aceasta nu înseamnă că apariţia personajelor negative în

[1] N. G. Cernîşevski, *Ce-i de făcut?* Ed. Cartea rusă, 1951, p. 314—316.

literatură este exclusă, după cum exclusă nu este nici apariția unor personaje pozitive, care însă nu pot fi confundate cu eroii, cu acele caractere categoric superioare, deosebite, constituind exemple de urmat. Numai privind în felul acesta problema, adică ținînd seama și de rolul social al literaturii, vom avea înțelesul just al conținutului noțiunii caracter, erou, personaj și vom opera în știința literaturii cu termeni cu conținut științific și nu cu niște expresii formale care în mod cert duc la confuzii.

Și pentru că ne aflăm la această problemă a diferențierii personajelor, este locul să se arate că există deosebiri și din alte puncte de vedere.

Astfel, într-o operă literară se întîlnesc personaje principale și personaje secundare. Fenomenul este asemănător cu cel din realitate. În desfășurarea unui proces din viață există un om sau cîțiva oameni care determină esența acțiunii și alții care contribuie în mai mică măsură, dar a căror prezență nu este indiferentă.

În literatură, pentru a întruchipa conținutul pe care scriitorul îl transmite prin opera lui reflectînd viața, este necesar ca în centrul acțiunii să se găsească un personaj sau cîteva personaje care exprimă esența realității oglindite, care poartă ideea principală, care intervin în mod determinat în rezolvarea problemelor puse. Acestea sînt personajele principale.

Dar materialul reflectat poate să impună crearea mai multor personaje, care, fără să dețină roluri de frunte în desfășurarea acțiunii, fără să poarte ideea esențială a operei, totuși, prin activitatea lor, prin relațiile lor, prin ideile și sentimentele lor, contribuie la definirea, la caracterizarea personajului principal și deci la dezvăluirea conținutului.

Numărul personajelor principale și secundare depinde de materialul de viață oglindit în operă. Într-o schiță există un personaj principal și două-trei personaje secundare, dar într-un roman de proporțiile și importanța operei lui Tolstoi *Război și pace*, există ca personaje principale și Andrei Bolkonski, și Natașa, și Nikolai Rostov, și Pierre Bezuhov, și Kutuzov, și Napoleon. Numărul personajelor secundare este extrem de mare.

Uneori materialul de viață reflectat și problematica operei îl determină pe scriitor să reliefeze numai anumite trăsături ale caracterului, ceea ce îi dă acestuia o unilateralitate în concepție, în modul de a gîndi și a simți, în comportare. De obicei, personaje unilaterale apar în operele dramatice, unde genul implică o ciocnire puternică de caractere, pe care autorul nu o poate obține dacă nu creează personaje stăpînite de o pasiune dominantă asupra celorlalte trăsături. Într-o piesă de teatru, scriitorul nu are posibilitatea — fiind limitat de proporțiile genului — să desfășoare larg crearea personajelor, deci să facă să apară în fața spectatorilor caractere complexe, stăpînite de idei și sentimente variate, avînd numeroase trăsături psihologice, antrenate în diferite acțiuni, determinînd desfășurarea unui întreg ansamblu de fapte.

Nu trebuie înțeles că personajul unilateral este inferior celui complex. Apariția personajului unilateral sau a personajului complex este determinată de conținutul caracterelor respective, de intenția scriitorului și de genul literar.

* * *

Spuneam mai înainte că în literatură caracterul nu se relevă deodată. Din acest punct de vedere, pictura şi sculptura au avantaj asupra literaturii. Privitorul se găseşte în faţa unui portret sau peisaj de care ia cunoştinţă deodată. Este adevărat că există un proces ulterior de studiu, dar în toată această vreme în faţa cercetătorului se află portretul sau peisajul în formele lor finite.

Nu acelaşi lucru se întîmplă în literatură. Cititorul descoperă caracterul într-un proces îndelungat, datorit lecturii. Cu fiecare pagină, cu fiecare capitol se adaugă o nouă trăsătură fizică sau psihică, şi astfel abia la urmă caracterul a căpătat *în imaginaţia cititorului* o formă conturată [1].

Concretizarea caracterului se obţine prin diferite procedee folosite de către scriitor în cursul operei literare.

Prin descriere i se creează portretul fizic. Prin prezentarea relaţiilor lui cu celelalte caractere, cu mediul înconjurător, a reacţiilor lui faţă de diferite fenomene, a faptelor, gîndurilor şi sentimentelor lui, prin reproducerea limbii pe care o vorbeşte, i se descoperă trăsăturile psihice, morale, intelectuale.

Crearea caracterului şi dezvoltarea lui se obţine de către scriitor cu ajutorul limbii literare şi al compoziţiei.

Ce este *compoziţia ?*

În realitate, oamenii, fenomenele sînt legate organic între ele, depind unele de altele, se condiţionează reciproc, se schimbă încontinuu de la inferior la superior, de la o veche stare calitativă la o nouă stare calitativă pe baza unei lupte a tendinţelor contrare.

Reflectînd realitatea, scriitorul creează o lume nouă, a cărei configuraţie depinde de el, de capacitatea lui de a imagina. Totuşi, respectînd legi şi condiţii obiective, el nu poate să nu oglindească realitatea aşa cum este, adică în aspectul ei de mişcare şi de interdependenţă.

Scriitorul creează caractere, dar nu poate să le izoleze, să le suspende undeva, într-un vid, fără nici un contact între ele, fără nici o legătură cu mediul înconjurător. Caracterele au o evoluţie, se influenţează şi se determină reciproc, sînt influenţate de realitatea în care apar şi se dezvoltă, după cum influenţează la rîndul lor această realitate. Această interdependenţă merge atît de departe, încît uneori în faţa cititorului apare un caracter despre care nu află nimic în mod direct, ci numai din relatările celorlalte caractere sau din modul lor de comportare faţă de el. În piesa *Ziariştii* de Alexandru Mirodan, unul dintre personajele principale, muncitorul — corespondent de la fabrica din provincie —, nu este văzut niciodată, dar întreaga acţiune a piesei se învîrteşte în jurul lui, a faptelor şi a comportării lui aflate din relatările personajelor care se perindă pe scenă.

Caracterele apar şi se dezvoltă într-un complex de fenomene pe care autorul le grupează şi le ordonează în raport cu necesitatea reflectării realităţii şi în raport cu atitudinea lui faţă de această realitate. Această ordonare trebuie să fie astfel făcută, încît să aibă aspectul unui tot integral, coerent, inteligibil, logic, care constituie cadrul firesc al evoluţiei caracterelor.

[1] Această imagine variază — nu esenţial, dar variază — de la cititor la cititor. În conturarea ei intră subiectivitatea fiecărui cititor

Spuneam mai înainte că în literatură caracterul nu se relevă deodată. Din acest punct de vedere, pictura şi sculptura au avantaj asupra literaturii. Privitorul se găseşte în faţa unui portret sau peisaj de care ia cunoştinţă deodată. Este adevărat că există un proces ulterior de studiu, dar în toată această vreme în faţa cercetătorului se află portretul sau peisajul în formele lor finite.

Nu acelaşi lucru se întîmplă în literatură. Cititorul descoperă caracterul într-un proces îndelungat, datorit lecturii. Cu fiecare pagină, cu fiecare capitol se adaugă o nouă trăsătură fizică sau psihică, şi astfel abia la urmă caracterul a căpătat *în imaginaţia cititorului* o formă conturată [1].

Concretizarea caracterului se obţine prin diferite procedee folosite de către scriitor în cursul operei literare.

Prin descriere i se creează portretul fizic. Prin prezentarea relaţiilor lui cu celelalte caractere, cu mediul înconjurător, a reacţiilor lui faţă de diferite fenomene, a faptelor, gîndurilor şi sentimentelor lui, prin reproducerea limbii pe care o vorbeşte, i se descoperă trăsăturile psihice, morale, intelectuale.

Crearea caracterului şi dezvoltarea lui se obţine de către scriitor cu ajutorul limbii literare şi al compoziţiei.

Ce este *compoziţia ?*

În realitate, oamenii, fenomenele sînt legate organic între ele, depind unele de altele, se condiţionează reciproc, se schimbă încontinuu de la inferior la superior, de la o veche stare calitativă la o nouă stare calitativă pe baza unei lupte a tendinţelor contrare.

Reflectînd realitatea, scriitorul creează o lume nouă, a cărei configuraţie depinde de el, de capacitatea lui de a imagina. Totuşi, respectînd legi şi condiţii obiective, el nu poate să nu oglindească realitatea aşa cum este, adică în aspectul ei de mişcare şi de interdependenţă.

Scriitorul creează caractere, dar nu poate să le izoleze, să le suspende undeva, într-un vid, fără nici un contact între ele, fără nici o legătură cu mediul înconjurător. Caracterele au o evoluţie, se influenţează şi se determină reciproc, sînt influenţate de realitatea în care apar şi se dezvoltă, după cum influenţează la rîndul lor această realitate. Această interdependenţă merge atît de departe, încît uneori în faţa cititorului apare un caracter despre care nu află nimic în mod direct, ci numai din relatările celorlalte caractere sau din modul lor de comportare faţă de el. În piesa *Ziariştii* de Alexandru Mirodan, unul dintre personajele principale, muncitorul — corespondent de la fabrica din provincie —, nu este văzut niciodată, dar întreaga acţiune a piesei se învîrteşte în jurul lui, a faptelor şi a comportării lui aflate din relatările personajelor care se perindă pe scenă.

Caracterele apar şi se dezvoltă într-un complex de fenomene pe care autorul le grupează şi le ordonează în raport cu necesitatea reflectării realităţii şi în raport cu atitudinea lui faţă de această realitate. Această ordonare trebuie să fie astfel făcută, încît să aibă aspectul unui tot integral, coerent, inteligibil, logic, care constituie cadrul firesc al evoluţiei caracterelor.

---

[1] Această imagine variază — nu esenţial, dar variază — de la cititor la cititor. În conturarea ei intră subiectivitatea fiecărui cititor

Gruparea, ordonarea fenomenelor din realitate într-o operă literară constituie *compoziția* ei, adică structura ei complexă, construcția, arhitectonica ei.

S-ar putea obiecta că acolo unde nu există caractere nu se poate vorbi despre compoziție în sensul celor afirmate mai înainte. Și, totuși, chiar în poeziile lirice se întîlnește compoziția. Caracterul — eroul liric — este conturat în poezie prin relațiile lui cu realitatea prezentată, prin intermediul sentimentelor exprimate. Așadar, manifestarea lui cere totuși o organizare a aspectelor de viață reflectate, determină totuși apariția compoziției.

Iată un mod de compoziție în lirică :

„S-a tot întins din luncă-n sat
Și-a mai lățit fîșia cu-o brazdă, la arat.
Moșia îi ajunge pînă la noi în casă,
Aproape n-are omul pe unde să mai iasă,
Și se făcu moșia de două ori mai mare,
Din suta de pogoane, o sută de hectare.
Nu ne mai țin de-ogradă nici cloștile cu pui,
Și ele pasc cu mieii azi pe moșia lui,
A hoțului bătrîn.
Ia oile, le-nchide, făcîndu-se stăpîn.
Pentru cîrlani și vite plătim atîta gloabă,
C-am cumpăra cu banii moșia, mai degrabă.
Moșneni, din vechi, pe țarini, pădure și imași,
Ajunserăm și-n casa străbună chiriași.
Ne-am plîns la stăpînire-n deșert, că cel mai tare
E cel umflat mai bine de pungi în buzunare.

Nu căuta dreptatea domnească, frățioare,
Ia pe ciocoi ca hreanul și dă-l pe răzătoare“.

(Tudor Arghezi, *Pe răzătoare*)

Sentimentul de ură împotriva boierului este unitar și gradat. La început, poetul expune, în aparență obiectiv, cîteva fapte : moșierul a tot furat pămîntul țăranilor, încît nu mai are omul pe unde să iasă din casă, iar cloștile cu pui au ajuns să pască pe moșie.

La mijlocul poeziei, poetul lasă să-i scape o răbufnire a sentimentului care îl chinuie. Cloștile pasc pe moșia „hoțului bătrîn“. Această scurtă caracterizare a moșierului exprimă ura țăranului împotriva celui care îi fura vatra.

După această bruscă explozie, expunerea continuă, însă ura este mai aparentă, mergînd în creștere, pentru ca în ultimele două versuri să se dezlănțuie în toată amploarea ei :

„Nu căuta dreptatea domnească, frățioare,
Ia pe ciocoi ca hreanul și dă-l pe răzătoare“.

În această poezie, compoziția este extrem de simplă, dar valoarea ei constă în capacitatea poetului de a organiza astfel materialul faptic, încît de la scurta fulgerare a sentimentului să se treacă la dezlănțuirea uraganică din final, caracterizîndu-se astfel întreaga situație și definindu-se starea de spirit a eroului liric.

Fiecare operă literară își are o structură proprie, în care întîmplările se înlănțuie după un anumit sistem găsit de scriitor, în care caracterele evoluează în raport cu această înlănțuire. În modul acesta, compoziția se arată a fi o condiție necesară oglindirii veridice a vieții.

* * *

Atunci cînd se pregătea să scrie romanul *Idiotul*, Dostoevski a făcut următoarea însemnare: „Sarcina principală: caracterul idiotului. Trebuie dezvoltat... Pentru aceasta este necesar subiectul romanului. Pentru a face mai atrăgător caracterul idiotului, trebuie să inventez și un cîmp de acțiune“ [1].

Dostoevski, imaginîndu-și caracterul principal, pe Lev Nikolaevici Mîșkin, idiotul, reieșit din tema romanului — opoziția dintre rațiune și sentiment —, își dădea seama că nu-l va putea crea dacă nu-l va antrena într-un lanț de întîmplări din care caracterul să se degajeze cu toate trăsăturile necesare dezvăluirii conținutului. Pentru aceasta era nevoie să inventeze subiectul romanului, adică, așa cum spunea Gorki, „relațiile, contradicțiile, simpatiile, antipatiile și, în genere, raporturile reciproce dintre oameni, adică istoricul dezvoltării și formării unui caracter, a unui tip“ [2]. În această concepție, subiectul reprezintă o totalitate de evenimente, de fapte săvîrșite de caractere și care, la rîndul lor, definesc caracterele, le conturează în fața cititorului.

Dar, definit astfel, subiectul nu poate fi confundat cu compoziția? Acest lucru nu se poate întîmpla. Subiectul este un aspect sub care apare compoziția. Orice operă literară are o compoziție, dar nu în mod obligatoriu și un subiect. Poezia lirică nu prezintă subiecte în sensul istoriei creșterii și organizării unui caracter oarecare.

Deosebirea dintre compoziție și subiect constă în faptul că în prima este vorba de gruparea și organizarea fenomenelor — întîmplări și caractere —, pe cînd cel de-al doilea este, în esența lui, istoria dezvoltării caracterelor.

Oglindirea veridică presupune, între altele, și prezentarea unuia dintre aspectele esențiale ale realității: lupta contrariilor. O întîmplare din viață este întotdeauna o ciocnire, un conflict mai vizibil sau mai puțin vizibil. Subiectul, ca totalitate a unor întîmplări în cadrul cărora se dezvoltă caracterele, are întotdeauna la bază un conflict pe care scriitorul îl descoperă în raport cu necesitatea evoluției caracterelor.

Să folosim un exemplu. Care este subiectul romanului *Mitrea Cocor*? Este istoria luptei unui țăran pentru trecerea pămîntului de la boieri în mîinile celor ce-l muncesc, istoria unui conflict în spatele căruia se întrevede ciocnirea claselor din țara noastră într-o anumită perioadă istorică.

Lupta lui Mitrea Cocor are un sfîrșit. După toate peripețiile prin care trece, Mitrea reușește ca pămîntul să intre în stăpînirea acelor care îl lucrează de ani și zeci de ani. Scriitorul prezintă cititorului un final al subiectului, astfel încît cititorul rămîne cu o concluzie. Desigur că nu poate fi vorba decît despre sfîrșitul acelei perioade din viața caracterului creat pe care scriitorul a ales-o pentru a

---

[1] Din însemnările găsite în manuscrisele lui Dostoevski. Reprodusă din prof. L. I. Timofeev, *op. cit.*, p. 135.

[2] M. Gorki, *Despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 561.

Bibl. Fac. de filol.-istorie-filozofie

dezvălui un anumit conținut. Nu știm ce s-a mai întîmplat cu Mitrea Cocor și cu celelalte personaje după luarea pămîntului boieresc, și de fapt nici nu interesează, pentru că ideea artistică a romanului nu cere mai mult. Fără îndoială că evoluția ulterioară a lui Mitrea Cocor poate fi prezentată într-un alt sistem de legături contradictorii, simpatii-antipatii, dar aceasta ar constitui un alt subiect, grefat, în jurul altei idei artistice, fiind astfel un alt roman.

Și aici o scurtă paranteză. Sînt scriitori care nu știu ce să facă pînă la urmă cu caracterele pe care le creează. Subiectul este epuizat de mult, dar, lipsiți de măiestrie artistică, ajung la „suspendarea în aer" a caracterelor și atunci găsesc soluția cea mai ușoară, dar și cea mai neliterară : le omoară. Personajele se sinucid, pier în accidente, mor de moarte naturală și așa mai departe. Un asemenea exemplu îl constituia într-o vreme Ionel Teodoreanu. Cînd nu mai știa ce să facă în cadrul subiectului cu un personaj... îl omora.

Așadar, la baza fiecărui subiect stă o ciocnire între caractere, un conflict, care în mod firesc trebuie să aibă un sfîrșit. Bineînțeles că acest conflict are mai întîi un început, o dezvoltare și apoi un sfîrșit.

Am arătat mai înainte care este conflictul din *Mitrea Cocor :* lupta lui Mitrea cu boierul și chiaburii pentrù ca pămîntul să fie al celor săraci. Pentru a afla însă cum se dezvoltă acest conflict, trebuie mai întîi să cunoaștem mediul în care el apare și forțele care îl provoacă. De aceea, la început, Mihail Sadoveanu prezintă satul Malu-Surpat, cu problemele lui, cu oamenii lui. Aceasta formează acea parte a subiectului care se numește *expunere.*

După această primă parte, scriitorul începe să povestească numeroase fapte în legătură cu Mitrea Cocor și cu celelalte caractere, fapte din care se dezvoltă acțiunea. Astfel, scriitorul arată cum Mitrea a rămas orfan și cum fratele lui mai mare, Ghiță morarul, îi ia partea de moștenire, îl lasă sărac și, pentru o vreme pînă îl angajează la boier, îl transformă în sluga lui. Aceasta formează acea parte a subiectului care se numește *intrigă.*

Expunerea se deosebește de intrigă. Prima nu dă nici o indicație în ceea ce privește dezvoltarea acțiunii, pe cînd intriga este sursa dezvoltării acțiunii, prefigurînd conflictul.

Mitrea Cocor ajunge slugă la boierul Trei-Nasuri. Munca grea, bătaia, lipsa hranei și a îmbrăcămintei, furarea salariului, contactul cu ceilalți țărani muncitori pe moșie îl învață multe, îl luminează, îl întărîtă împotriva celor care îl umilesc și îl jefuiesc. Dar nu vede încă ce are de făcut, nu înțelege cum trebuie făcut. Autorul arată în această parte a romanului cum cresc evenimentele și o dată cu ele și caracterul principal, Mitrea. Aceasta formează ceea ce se numește *dezvoltarea acțiunii.*

Mitrea Cocor intră apoi în armată și îl cunoaște pe fierarul Florea, care îi explică multe lucruri neînțelese pînă acum și îl pune în contact cu mișcarea muncitorească.

Apoi Mitrea pleacă pe front, este făcut prizonier și în Uniunea Sovietică se luminează pe deplin. De acum încolo nu numai că își înțelege viața din trecut, dar știe și ce are de făcut.

Hitleriștii sînt înfrînți și trupele sovietice eliberează Romînia. Boierii și chiaburii tremură. Țărănimea săracă se bucură și vede schimbarea vremurilor. Mitrea se întoarce în diviziile luptătoare și pleacă mai departe spre front. Acasă, la Malu-Surpat, după prima spaimă, boierul și chiaburii își revin și continuă exploatarea.

Dar ţăranii săraci se organizează, îndemnaţi de partid. Tensiunea este mare. Ciocnirea apare ca inevitabilă. Scriitorul duce aici acţiunea la maximum de încordare, spre ciocnirea hotărîtoare a forţelor care se înfruntă. Aceasta reprezintă *punctul culminant* al acţiunii.

Mitrea se întoarce în sat, mobilizează pe ţăranii săraci, aşa cum l-a învăţat partidul, şi trece la ultimul act : luarea pămîntului. Scriitorul prezintă consecinţa firească a întregii desfăşurări a acţiunii. Aceasta constituie *deznodămîntul.*

Nu trebuie înţeles că orice subiect are în mod obligatoriu aceste elemente sau este construit în ordinea prezentată mai înainte. Elementele acestea pot fi redate în forme variate, gruparea lor poate fi modificată mergîndu-se pînă la omiterea unora. Aceasta depinde atît de originalitatea scriitorului, cît şi de necesitatea exprimării depline a ideii artistice. Nu este important dacă un scriitor păstrează ordinea indicată mai înainte sau dacă lasă la o parte vreunul dintre elementele din care se construieşte subiectul. Ceea ce interesează este conţinutul concret al acestor elemente, adică, mai precis, ce toarnă scriitorul în aceste forme, ce evenimente, ce contradicţii sau ce raporturi sînt scoase în evidenţă prin aceste elemente.

De aici o concluzie practică. Atunci cînd se analizează subiectul unei opere literare, nu trebuie să se acorde atenţia principală faptului dacă subiectul este construit pe elementele despre care am vorbit şi dacă aceste elemente sînt bine distincte unele de celelalte, ci important este să fie analizat conţinutul real al acestor elemente.

Se întîmplă să găsim la unii scriitori, în special la cei mari, lipsa unor elemente în construirea subiectului sau inversarea elementelor. De exemplu, romanul *Oblomov* de Goncearov nu are intrigă. Într-o bună măsură, acelaşi lucru se poate spune şi despre romanul *Domnii Golovliov* de Saltîkov-Şcedrin.

Analizînd compoziţia şi subiectul romanului *Suflete moarte* de Gogol, profesorul L. I. Timofeev sesizează că expunerea este plasată la sfîrşitul romanului. De ce a folosit Gogol acest sistem ?

Caracterul principal din *Suflete moarte* este Cicikov, care reprezintă burghezia, clasa care se ridica izbind în interesele nobilimii ruse. Gogol nu găseşte necesar să prezinte la început mediul în care s-a dezvoltat caracterul principal, ci îl introduce direct în acţiune, în mijlocul conflictului, al contradicţiei dintre societatea iobagă-feudală şi elementele capitalismului în dezvoltare. Introducerea aceasta directă îl defineşte mai bine pe Cicikov decît ar fi făcut-o, la început, mediul în care a apărut şi s-a dezvoltat acest reprezentant al burgheziei în creştere.

Abia după ce caracterul apare precis conturat cititorului prin faptele pe care le săvîrşeşte Cicikov, Gogol aduce în compoziţia subiectului expunerea, aceasta apărînd mai mult ca o verificare a părerilor pe care lectorul şi le-a făcut despre Cicikov.

Iată, aşadar, cum un mare scriitor, tocmai prin nerespectarea voită a unor reguli stabilite de practică şi nu prin cine ştie ce canoane, aduce o reală contribuţie la dezvoltarea măiestriei artistice. Aceasta nu înseamnă că orice nerespectare a unor asemenea reguli poate conduce la opere de valoarea romanului *Suflete moarte.*

În desfăşurarea subiectului unor opere literare intervin uneori părţi mai mult sau mai puţin dezvoltate care, în aparenţă, nu au nici o legătură cu acţiunea povestită şi cu caracterele acelei opere. De exemplu, în romanul *Rădăcinile sînt amare* de Zaharia Stancu, numeroase capitole narează întîmplări şi aduc în faţa

cititorului caractere străine de acțiunea principală, străină de Oroș și Gînji. Totuși, luate în ansamblul compozițional, aceste *episoade secundare* au rostul de a evidenția, prin contrast, lumea și problemele pentru care luptă Oroș, Țigănuș, Gînji, de a da sensuri mai profunde mesajului pe care îl transmite romanul lui Zaharia Stancu. Opunînd două lumi diferite prin structura lor, autorul dă posibilitate cititorului de azi să cunoască un fragment din istoria Romîniei, să cunoască o orînduire socială astăzi dispărută.

În introducerea unor asemenea episoade secundare se cere o condiție: ele să nu domine acțiunea principală, astfel încît aceasta să se piardă, să-i dispară semnificațiile.

În unele romane sau nuvele se întîlnesc comentarii ale scriitorului pe marginea unor întîmplări, a unor idei sau a unor personaje. Aceste *digresiuni* apar ca elemente din afara subiectului, însă, introduse cu măiestrie pe firul povestirii, ele au darul să sublinieze ceva sau uneori să transmită cunoștințe.

În *Ce-i de făcut?*, Cernîșevski face numeroase digresiuni de ordin filozofic, politic și social. Vorbind despre caractere, am citat un lung comentariu al lui Cernîșevski cu privire la deosebirea dintre erou și personaj, deci o digresiune cu caracter estetic.

Întreaga operă a lui Mihail Sadoveanu stă drept mărturie a unor digresiuni lirice în care scriitorul își exprimă sentimentele față de poporul nostru, față de trecutul lui, față de frumusețile naturii.

Spre pildă: „De la masa mea de lucru, pe fereastra deschisă, prin lumina livezii, iar aud o riturnelă scurtă de note în octavă, care se prelungesc, scad, se pierd. Privighetorile noastre își pregătesc și anul acesta repertoriul pentru livezile înflorite, pentru luna plină de primăvară, pentru dragostele lor și ale altora... Și-n anul acesta, ca și-n mulți ani, nenumărați ani din cele mai depărtate și obscure veacuri, — ne vor cînta și nouă. Așa au cîntat atîtor generații ș-atîtor care au coborît în morminte. Viețile se prefac necontenit, în morminte, coboară rădăcinile ierburilor și florilor locuite de miliarde de ființe mici și minunate; din frunzele moarte, din ierburile moarte, din toate, se ridică generații nouă — toate tresar o dată cu noi, la fiorul primăverii și la armonia pasionată a privighetorii...“ (Din povestirea *Privighetoarea)* [1].

Episoadele secundare și digresiunile contribuie, atunci cînd sînt introduse în mod organic în operă, la îmbogățirea subiectului, a cărui valoare artistică are o importanță deosebită.

În inventarea subiectului intervine măiestria scriitorului, capacitatea de a imagina, experiența de viață și experiența de creație. Un caracter nu poate să se contureze și să se dezvolte decît în cadrul unor relații și ciocniri interesante, puternice, al unor înfruntări și confruntări care să ocazioneze dezvăluirea calităților și defectelor, a ideilor și sentimentelor, a esenței vieții reflectate. Prin aceasta subiectul, ca formă, își îndeplinește rolul de exprimare a conținutului, de aducere pînă la conștiința cititorului a mesajului operei.

Un subiect plat, lipsit de vigoare, lipsit de dramatism, de bogăția complexității vieții, de măiestria îmbinării întîmplărilor nu-și va îndeplini acest rol.

De cîte ori se prezintă în fața cititorului cu o operă literară, de atîtea ori scriitorul se supune unui examen greu. El trebuie să-l cîștige pe lector pentru

[1] M. Sadoveanu, *Opere*, vol. 6, E.S.P.L.A., 1956, p. 171—172.

problematica operei, pentru ideile ei, care în fond sînt ale lui, ale autorului. Pentru aceasta, Lev Tolstoi recomanda : „Autorul trebuie să-l prindă (pe cititor)... şi nu politicos de braţ, ci puternic... Autorul trebuie să-l ducă după sine unde vrea şi să nu-i permită să se uite în lături.

El trebuie... să-l conducă după eroii săi înainte şi înainte".

Aceasta presupune o deosebită forţă de atracţie pe care trebuie s-o exercite opera literară asupra cititorului, presupunînd, între altele, existenţa unui subiect de o deosebită valoare.

Nu trebuie confundată însă valoarea artistică a subiectului cu caracterul atractiv al unui subiect. Printr-un meşteşug oarecare, un scriitor poate să inventeze un subiect care „să captiveze", să-l prindă în mrejele lui pe un cititor neavizat. Romanele poliţiste de genul *Aventurilor lui Arsène Lupin* au asemenea subiecte, dar conţinutul lor determină cel mult un subiect „atractiv" şi în nici un caz un subiect valoros.

Este însă neîndoielnic că valoarea unui subiect este dată atît de modul de prezentare a adevărului vieţii, cît şi de atractivitatea lui.

Pentru a crea caractere şi pentru a închega subiectul unei opere literare, scriitorul prezintă fapte care sînt recrearea artistică a unor întîmplări din realitate. El trebuie să selecţioneze ceea ce este specific pentru caractere şi în acelaşi timp trebuie să fie atent ca aceste fapte să fie specifice şi pentru realitatea reflectată. De exemplu, creîndu-l pe Mitrea Cocor, Mihail Sadoveanu, în vederea construirii subiectului, s-a văzut obligat să selecţioneze fapte tipice pentru realitatea satului din vremea cînd se petrece acţiunea, precum şi din realităţile ţării noastre, nu din altă parte. Scriitorul nu putea să prezinte fapte întîmplate pe vremea iobăgiei şi nici chiar în 1907, după cum nu putea să recreeze fapte care se întîmplă azi în colhozurile din Uniunea Sovietică, unde de asemenea există ţărani luptători, dar avînd cu totul alte probleme decît acelea ale lui Mitrea Cocor.

Istoria literară furnizează unele fapte care par că dezmint această teză a condiţionării istorice a subiectului. Este cunoscut că în creaţia literaturii mondiale se găsesc aceleaşi subiecte, în diferite epoci, în diferite locuri, la diferiţi autori. Acest fenomen se petrece şi în literatura populară. De pildă, subiectul legendei Meşterul Manole se găseşte atît în literatura noastră populară, cît şi în cea a sîrbilor. Subiectul a numeroase basme populare romîneşti circulă, bineînţeles tratat altfel, la diferite popoare şi în diferite epoci.

Un exemplu clasic îl formează subiectul lui *Faust*. Prima dată, cel puţin atît cît se cunoaşte pînă acum, a apărut în *Cartea populară despre doctorul Faust*, în Germania, în 1587. Apoi scriitorul englez Christofer Marlowe a tratat acest subiect, reluat mai tîrziu de spaniolul Calderon în al său *Magico prodigioso* (Vrăjitorul prodigios), despre care Marx spune că este „un Faust catolic", şi mai tîrziu de germanii Lessing, Müller şi Goethe. De asemenea, acelaşi subiect îl găsim şi la Puşkin şi la Lunacearski, în *Faust şi oraşul*. Şi dacă se va cerceta istoria literaturii mondiale din antichitate şi pînă astăzi, se va vedea că asemenea exemple sînt numeroase, ceea ce a făcut să apară denumirea de subiecte „călătoare". Cum se explică acest „vagabondaj" al subiectelor ?

Unii au dat acestui fenomen o interpretare simplistă, spunînd că subiectele „călătoare" îşi găsesc originea în antichitate, în primele mituri. Ce facem însă cu popoarele care n-au avut o mitologie şi totuşi au subiecte comune ?

S-a creat atunci teoria unor subiecte de la un popor la altul, pe baza legăturilor istorice și culturale. Desigur că s-ar putea accepta această explicație, dar realitatea arată că există subiecte comune la popoare care n-au avut niciodată legături istorice și culturale. Profesorul sovietic Timofeev afirmă că în literatura populară rusă se găsește basmul *Băiețelul cît un degețel*, al cărui subiect se găsește și la tribul zulușilor din Africa.

Subiectul basmului lui Creangă *Capra cu trei iezi* circulă și în literatura populară tadjică și nimeni n-ar putea afirma că acum un veac au existat legături culturale organizate între moldoveni și tadjici, după cum nimeni n-ar îndrăzni să susțină că basmul lui Creangă este o adaptare a celui tadjic. De altfel, la lectură se observă că există o deosebire esențială între aceste două basme.

Explicația acestor subiecte „călătoare" se poate da numai luîndu-se în considerație faptul că în viața oamenilor există unele laturi, unele preocupări comune, din care se nasc conflicte și situații asemănătoare. Acestea, adaptate la un anumit mediu, într-un anumit moment istoric, pot genera subiecte asemănătoare.

În felul acesta se poate explica, de exemplu, circulația subiectului legendei *Meșterul Manole*. Lupta oamenilor pentru construirea adăpostului, a așezărilor, a orașelor, a unei societăți noi necesită jertfe (acesta este sensul legendei). Or, o asemenea luptă s-a desfășurat în împrejurări diferite, dar permanența ei a ocazionat apariția unor subiecte asemănătoare.

Explicația mai poate fi găsită și în împrumutarea subiectului legendei *Meșterul Manole* de la un popor la altul. Legăturile multiple dintre poporul romîn și poporul sîrb au facilitat acest împrumut.

Însă nu numai relațiile economice, politice și culturale pot provoca aceste împrumuturi. Uneori ele se produc în mod determinat.

Este cert că Goethe a cunoscut atît *Cartea doctorului Faust*, apărută în Germania în 1587, cît și opera scriitorului englez Christopher Marlowe, dar, atras de subiect, a hotărît să-l reia și să creeze o operă literară la care a contribuit mediul istoric și personalitatea scriitorului. *Faust* al lui Goethe nu este totuna cu *Faust* al lui Marlowe, deși subiectul este același. Goethe l-a tratat de o asemenea manieră, l-a îmbogățit prin conținutul dat, prin ideile și problemele dezbătute, încît subiectul pare să se fi renăscut.

Capitolul III

LIMBA OPEREI LITERARE

În literatură, materialul prelucrat de scriitor pentru realizarea imaginilor este cuvîntul. Dacă în vorbirea curentă sau în redactarea unor documente, lucrări științifice, scrisori comerciale el are o anumită valoare, dată de noțiunile corespunzătoare, în literatură capătă în plus o nouă valență : plasticitatea, pe care i-o conferă măiestria scriitorului.

S-a creat atunci teoria unor subiecte de la un popor la altul, pe baza legăturilor istorice și culturale. Desigur că s-ar putea accepta această explicație, dar realitatea arată că există subiecte comune la popoare care n-au avut niciodată legături istorice și culturale. Profesorul sovietic Timofeev afirmă că în literatura populară rusă se găsește basmul *Băiețelul cît un degețel*, al cărui subiect se găsește și la tribul zulușilor din Africa.

Subiectul basmului lui Creangă *Capra cu trei iezi* circulă și în literatura populară tadjică și nimeni n-ar putea afirma că acum un veac au existat legături culturale organizate între moldoveni și tadjici, după cum nimeni n-ar îndrăzni să susțină că basmul lui Creangă este o adaptare a celui tadjic. De altfel, la lectură se observă că există o deosebire esențială între aceste două basme.

Explicația acestor subiecte „călătoare" se poate da numai luîndu-se în considerație faptul că în viața oamenilor există unele laturi, unele preocupări comune, din care se nasc conflicte și situații asemănătoare. Acestea, adaptate la un anumit mediu, într-un anumit moment istoric, pot genera subiecte asemănătoare.

În felul acesta se poate explica, de exemplu, circulația subiectului legendei *Meșterul Manole*. Lupta oamenilor pentru construirea adăpostului, a așezărilor, a orașelor, a unei societăți noi necesită jertfe (acesta este sensul legendei). Or, o asemenea luptă s-a desfășurat în împrejurări diferite, dar permanența ei a ocazionat apariția unor subiecte asemănătoare.

Explicația mai poate fi găsită și în împrumutarea subiectului legendei *Meșterul Manole* de la un popor la altul. Legăturile multiple dintre poporul romîn și poporul sîrb au facilitat acest împrumut.

Însă nu numai relațiile economice, politice și culturale pot provoca aceste împrumuturi. Uneori ele se produc în mod determinat.

Este cert că Goethe a cunoscut atît *Cartea doctorului Faust*, apărută în Germania în 1587, cît și opera scriitorului englez Christopher Marlowe, dar, atras de subiect, a hotărît să-l reia și să creeze o operă literară la care a contribuit mediul istoric și personalitatea scriitorului. *Faust* al lui Goethe nu este totuna cu *Faust* al lui Marlowe, deși subiectul este același. Goethe l-a tratat de o asemenea manieră, l-a îmbogățit prin conținutul dat, prin ideile și problemele dezbătute, încît subiectul pare să se fi renăscut.

Capitolul III

LIMBA OPEREI LITERARE

În literatură, materialul prelucrat de scriitor pentru realizarea imaginilor este cuvîntul. Dacă în vorbirea curentă sau în redactarea unor documente, lucrări științifice, scrisori comerciale el are o anumită valoare, dată de noțiunile corespunzătoare, în literatură capătă în plus o nouă valență : plasticitatea, pe care i-o conferă măiestria scriitorului.

Limba operei literare [1] prezintă conținutul în mod plastic, adică servește scriitorului pentru crearea de imagini, în care intră și volum, și culoare, și sunet. Talentul scriitorului se exprimă, între altele, și în capacitatea de a găsi cuvintelor sensuri noi și de a le grupa astfel în propoziții și fraze, încît să le descopere sonorități deosebite. Bineînțeles că toate acestea au un singur scop : dezvăluirea conținutului, transmiterea mesajului operei. Altminteri ne aflăm în plin formalism, se ajunge la acel cunoscut „joc de cuvinte" care poate dovedi abilitate, dar în nici un caz capacitate creatoare, talent artistic.

O înșiruire de cuvinte ca aceasta :

„Propos de propos de propopot de pot
de propos de pot du poteau à pot à propos de
poteau à pot à propos à propoteau pot à eau" [2],

sau

„Am stram gram
cali culi ruki-gram
cali fuli muki-glam
Am hlam clam
vuki-muki ruki cream
apuki-kali cuki ram" [3].

nu poate fi considerată poezie, ci, cu multă indulgență, jocuri ininteligibile ale unor copii încă analfabeți.

Marii scriitori folosesc, în fond, mijloace extrem de simple pentru a crea imagini valoroase. Bogăția vocabularului nu este o condiție indispensabilă, deși cunoașterea unui cît mai mare fond de cuvinte dă posibilitate scriitorului să selecționeze cu mai multă exigență. Se afirmă că Eminescu a folosit în opera lui poetică numai 3 607 cuvinte, dar ce valoare plastică a știut să dea acestor cuvinte de vreme ce a putut să scrie :

„Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară.
Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară
Povești și doine, ghicitori, eresuri,
Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri.
Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
O ceas al tainei, asfințit de sară".

(*Trecut-au anii...*)

Imaginea cere concentrare, claritate, descriere exactă, economie de cuvinte. Este interesant de observat cum realizarea unor asemenea calități este în raport direct cu creșterea capacității scriitorului de a pătrunde în esența realității reflectate, adică în raport cu valoarea conținutului. Sesizînd acest proces, profesorul Tudor

---

[1] A nu se confunda cu limba literară, care este limba vorbită la radio sau folosită în presă, în documentele oficiale etc.

[2] Gherasim Luca, *Le secret du vide et du plein*, Socec, 1947.

[3] Reprodus din studiul lui Leon Baconsky, *Postulatul cunoașterii — criteriu al realismului în poezie*, în „Steaua", anul X (1959), nr. 1.

Vianu îşi încheie astfel studiul despre epitetul eminescian, în care cercetează unul dintre mijloacele artistice ale poetului : „Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginaţiei şi sensibilităţii poetului, ca şi ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd *poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelşugatelor podoabe stilistice ale tinereţii, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare, şi pînă cînd se întregeşte concepţia lui de viaţă*“ [1].

În lirică se întîmplă ca imaginile să fie uneori puternice şi totuşi realizate cu mijloace simple. Iată un exemplu din Heinrich Heine :

„Un tînăr iubeşte-o copilă ;
Copila pe altul l-ar vrea,
Acesta iubeşte pe alta
Şi chiar se cunună cu ea.
. . . . . .
Povestea e veche şi totuşi,
Rămîne de-a pururea nouă ;
Şi-aceluia cui i se-ntîmplă
Îi sfîşie inima-n două“ [2].
(Un tînăr iubeşte o copilă
Din *„Intermezzo Liric“).*

Acest lied a cunoscut şi cunoaşte şi azi o mare răspîndire, pentru că adevărul este spus simplu şi pentru că poezia provoacă senzaţia că Heine a trăit puternic acest sentiment, ca o consecinţă a experienţei proprii.

*
* *

Referindu-se la necesitatea ca scriitorul să stăpînească limba în care creează imaginile, Maxim Gorki afirma următoarele : „Tot aşa cum un strungar în lemn sau în fier trebuie să-şi cunoască materialul, la fel şi literatul trebuie să-şi cunoască materialul lui, limbajul cuvîntului ; altfel el nu va fi în stare să-şi descrie experienţa, sentimentele, gîndurile, nu va şti să creeze imagini, personaje etc.“ [3]

Orice scriitor adevărat este conştient de acest lucru şi istoria literaturii universale arată cum marii creatori au dat o deosebită atenţie muncii asupra cuvîntului, asupra limbii. Lev Tolstoi este un exemplu în această privinţă. Manuscrisele lui arată cît muncea pentru a găsi cuvîntul cel mai potrivit necesar exprimării ideii sau sentimentului pe care voia să-l prezinte.

Ilia L. Tolstoi, fiul scriitorului, descrie astfel munca romancierului : „Mai întîi apăreau pe margini semnele corectării, literele omise, semnele punctuaţiei. Apoi erau schimbate cuvinte separate, fraze întregi, începeau ştersături, adaosuri, şi la urma urmei corectura ajungea să fie atît de pestriţă şi neagră, încît nu mai putea fi trimisă. Mama sta toată noaptea şi transcria totul pe curat.... Dimineaţa, tata lua iarăşi lucrarea la el... Seara, aceeaşi poveste... Totul era plin de ştersături...

---

[1] Tudor Vianu, *Probleme de stil şi artă literară*, E.S.P.L.A., 1955, p. 63—64. (Sublinierea noastră).
[2] În romîneşte de Şt. O. Iosif.
[3] M. Gorki, *Despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 620.

Au fost cazuri cînd, trimiţînd corectura cu poşta, a doua zi tata îşi aducea aminte cuvinte separate şi le corecta prin telegraf“ [1].

Un contemporan al lui Tolstoi, Strahov, povestea că scriitorul „stăruia pentru expresia cea mai neînsemnată şi nu consimţea la nici o schimbare, oricît de mică şi neînsemnată. Din explicaţiile lui m-am convins că ţine foarte mult la limba lui şi, cu toată aparenţa de neglijenţă şi inegalitate a stilului lui literar, el se gîndeşte la fiecare cuvînt, la fiecare frază, întocmai ca versificatorul cel mai susceptibil“.

„Prima senzaţie a redactorului care munceşte cu manuscrisele lui Tolstoi — scrie B. Eichenbaum — este panica. El ia o lucrare mică : *Sonata Kreutzer,* care ocupă cinci coli de tipar ; i se aduce un pachet de manuscrise : 800 de file. În foarte mica lucrare *Dărîmarea iadului şi refacerea lui,* i se dau 400 de file scrise de Tolstoi şi împiestriţate de corectările lui. Redactorul începe să aşeze filele ca să lămurească succesiunea «redactărilor», dar astfel de redactări sînt cîte 10, 15, 20. Ce face însă cu o operă ca *Invierea ?* Manuscrisele acestui roman ocupă o ladă întreagă.

Munca nu se limitează la manuscrise. Vin apoi corecturile, în care textul culeş la tipar este din nou refăcut de autor. P. I. Bartenev, care a supravegheat tipărirea romanului *Război şi pace,* n-a mai putut răbda odată şi i-a scris lui Tolstoi : „Dumnezeu ştie ce faceţi. În felul acesta nu vom termina niciodată corecturile şi tipăritul... Pentru Dumnezeu, terminaţi cu mîzgălelile !“

Cu toate acestea, Tolstoi a continuat cu «mîzgălelile». „Nu pot să nu şterg aşa cum şterg“, i-a răspuns supăratului Bartenev.

Tot astfel s-a întîmplat şi cu „*Anna Karenina* şi cu *Învierea*“ [2].

Gorki lucra la fel. Scria şi îndrepta mereu. Odată a refuzat să trimită la tipografie manuscrisul unei nuvele numai pentru că nu găsise un singur cuvînt potrivit pentru a caracteriza o situaţie.

Tipograful a aşteptat multă vreme, pînă cînd într-o zi, în vreme ce se afla la o reprezentaţie de circ, lui Gorki i-a venit subit în minte cuvîntul căutat. A plecat imediat acasă, a completat locul rămas liber şi a trimis manuscrisul la tipografie.

Maiakovski era extrem de exigent şi îşi lucra versurile cu foarte mare grijă. În cunoscuta poezie *Către Serghei Esenin,* Maiakovski a compus douăsprezece variante pentru următorul vers :

„Zilele noastre pentru veselie sînt puţin potrivite“.

Altă dată a compus şaizeci de variante pentru începutul unei poezii agitatorice.

Clasicii noştri prezintă un elocvent exemplu de muncă pentru făurirea unei limbi strălucitoare. Manuscrisele lui Eminescu sînt o mărturie grăitoare a modului cum poetul cioplea neîncetat marea stîncă a limbii pentru a ajunge la măreţia şi frumuseţea monumentului poeziei eminesciene.

Luceafărul a trecut, cum afirmă Perpessicius, prin patru versiuni, fără a mai socoti basmul *Fata în grădina de aur.* Pentru a ilustra cum a fost lucrat acest

---

[1] Reprodus din prof. L. I. Timofeev, *op. cit.*, p. 152.
[2] Reprodus din prof. L. I. Timofeev, *op cit.*, p. 153.

poem de 392 versuri, vom da exemplul primei strofe, care a avut trei variante pînă a ajuns la forma cunoscută :

Varianta A (1880)

„A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din neamuri mari, împărăteşti
O luminoasă fată“.

Varianta B (1881)

„A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude bune-mpărăteşti,
Fecioară prea-curată“.

Varianta C (1883)

„A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărăteşti,
O prea-frumoasă fată“.

Pentru ultimul vers, Eminescu a încercat multe variante : Un ghiocel de fată / O mult frumoasă fată / Un vlăstărel de fată / Un gangure (nu grangure) de fată / Un soiu frumos de fată / O pasăre de fată / Un giuvaer de fată / Un cănăraş de fată / O dalie de fată [1].

Caragiale era extrem de exigent. Zile întregi îl chinuia o frază, un cuvînt şi nu era mulţumit niciodată. În vremea cînd era la Berlin şi publica într-un ziar din Bucureşti *Momentele*, odată a transmis telegrafic corectarea unui singur cuvînt.

Fiul lui cel mai mare, Luki, îşi amintea că uneori, tîrziu noaptea, Caragiale se ridica din pat, aprindea lampa cu gaz, făcea o scurtă modificare într-un manuscris lăsat pe masă şi apoi se culca din nou. Modificarea aceasta consta uneori în ştergerea unui cuvînt şi înlocuirea lui cu altul.

Iată ce aprecieri face Victor Eftimiu despre munca scriitorului : „Caragiale scria greu. Avea oroarea hîrtiei albe. Conştiincios pînă la migală, simţind povara unei grele răspunderi, el cunoştea preţul fiecărui cuvînt şi-i era cu atît mai penibil să se aşeze la lucru. Scrisul său e mărunt, caligrafic. Dacă numeroasele ştersături pe ciornele textului iniţial dau o impresie de nesiguranţă, de nervozitate, vădind chinul autorului în căutarea expresiei juste, pagina transcrisă definitiv pare aşternută cu facilitatea, cu seninătatea, cu avîntul unui inspirat. Cel care a turnat aceste rînduri egale, cu litera frumos cizelată, apare ca un olimpian care nu cunoaşte truda efortului şi scrie cum cîntă privighetoarea, cum se revarsă izvorul abundent şi ritmic“ [2].

Scriitorii fruntaşi de astăzi lucrează la fel. Spre exemplu, Geo Bogza a transcris de unsprezece ori primul capitol din *Cartea Oltului*. Mihai Beniuc, Eugen

---

[1] Vezi M. Eminescu, *Opere*, ediţie îngrijită de Perpessicius, vol. II, p. 374, 392, 418 (vezi şi nota 4).

[2] Victor Eftimiu, *Caragiale şi epoca lui*, în *Studii şi conferinţe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, E.S.P.L.A., 1952, p. 36.

Jebeleanu, Radu Boureanu, Cicerone Theodorescu își lucrează cu multă migală versurile. Manuscrisele unora dintre ei sînt uneori de nedescifrat din cauza atîtor ștersături și corectări.

Toate acestea dovedesc că arta nu este o creație spontană, ci necesită o muncă fără preget. Exemplele date și încă multe altele îl confirmă pe Horațiu, care scria : „Nonum prematur in annum“ [Și pînă în al nouălea an trebuie șlefuită (lucrarea poetică)].

* * *

Am spus altă dată că scriitorul, pentru a reda în mod concret viața, realitatea, trebuie să individualizeze. Ceea ce s-a generalizat la o categorie de oameni la un moment dat, el întruchipează într-un singur individ. Ceea ce s-a generalizat în mai multe evenimente, el toarnă într-un singur eveniment.

Pentru aceasta, scriitorul se servește de cuvînt, care este mijloc de individualizare. Dacă omul de știință, atunci cînd definește un fenomen, caută cuvîntul care să exprime generalul, scriitorul procedează tocmai contrar. El caută cuvîntul care definește, care exprimă însușirile individuale ale evenimentului sau caracterului prezentat. Se știe cum a corectat Dostoevski propoziția : „Banul se rostogoli pe pămînt“. În noua versiune ea a apărut : „Banul se rostogoli pe pămînt, sunînd și săltînd“. Aceste două cuvinte adăugate, „sunînd“ și „săltînd“, individualizează faptul petrecut, pentru că în prima versiune propoziția relata un fapt mai general, deși se preciza că era vorba de un ban, pe cînd în a doua versiune cele două cuvinte individualizează acțiunea. Astfel, cititorul are senzația auditivă și vizuală a rostogolirii unui ban, ceea ce este cu totul altceva decît comunicarea logică făcută de scriitor în prima redactare.

Balzac scria că „geniul constă tocmai în aceea ca pentru fiecare situație să se ivească și cuvintele prin care se manifestă caracterul personajelor“. Scriitorul francez voia să spună prin aceasta că artistul, atunci cînd creează un caracter, trebuie să găsească cuvintele specifice personajului și care ajută nemijlocit la individualizarea lui. Orice om vorbește în felul lui, are în vorbire o particularitate care nu poate fi găsită la altcineva. Or, dacă acest fenomen se petrece în realitate, cu atît mai mult se va manifesta în creație, unde scriitorul va folosi cuvintele care caracterizează mai bine personajul și împrejurările. În piesa lui Mihai Beniuc *În Valea Cucului*, Rac, predicator baptist și uneltitor împotriva regimului, utilizează cuvîntul „domnul“ (în sens de Dumnezeu) foarte des. Lui Hinea, care își aduce aminte că a fost avocat, Rac îi răspunde : — „Și vei mai fi, căci așa vrea domnul“.

Cînd Lupoaica îl dă afară din casă pe Hinea, strigîndu-i : — „Te înșeli, înșelătorule ! Te înșeli pe tine și pe noi ! Afară !“ — Rac intervine ca o voce din ceruri : — „Domnul a vorbit prin glasul femeii“, pentru ca imediat să-i replice lui Holdemulte, care întreabă dacă a vorbit bine : — „Crede-n domnul, Mitrule, și ferește-te de colectivă, că-i locul Satanei“.

Individualizarea prin limbă se realizează prin vocabular și prin sintaxă. Iată-l pe Anton Antonovici din *Revizorul*, funcționar satrap în Rusia țaristă, aprig cu cei mărunți și umilit față de cei mari, exprimîndu-și teama față de eventualitatea controlului : „Eu ? N-aș putea spune că mi-e frică, dar, așa nițel... Negus-

torimea şi tîrgoveţii mă cam pun pe gînduri, cică aş fi tras şapte piei de pe dînşii, dar eu, zău aşa, chiar dac-am primit cîte un mic dar de la cineva, n-am făcut-o cu duşmănie... Mă gîndesc chiar... mă gîndesc chiar să nu fi fost vreun denunţ împotriva mea... Cum era să pice revizorul ăsta, aşa, din senin!"

Anton Antonovici vorbeşte sacadat, nu-şi termină gîndurile, nu sfîrşeşte frazele, trece din una în alta pentru că este stăpînit de frică, şi un om sub imperiul acestui sentiment aşa se exprimă. Or, Gogol tocmai acest lucru voia să prezinte : un Anton Antonovici stăpînit de teamă, ceea ce a reuşit cu ajutorul sintaxei.

Apreciind că limba personajelor lui Caragiale are funcţie de localizare, datare şi individualizare, profesorul Tudor Vianu face analiza unui cunoscut text din *O scrisoare pierdută*. Pristanda povesteşte : „Aseară pe la zece şi jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva şi mă dau aşa pe o parte să aţipesc numai un minuţel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon : «Dezbracă-te, Ghiţă, şi te culcă». Eu, nu ; eu, la datorie, coane Fănică, zi şi noapte la datorie. Aşa mă scol cam pe la douăspce fără un sfert şi, pardon, mă dezbrac de mondir, scoţ chipiul, mă îmbrac ţivileşte şi plec... la datorie, coane Fănică. Pînă să plec se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul Primăriei şi apuc pe maidan ca să ies la bariera «Unirii». Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele din dos ale lui d. Nae Caţavencu şi ferestrele vraişte. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poţi intra pe fereastră în casă. Eu cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea ? zic : ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică..."

„Cine străbate acest mic text — comentează profesorul Tudor Vianu — întîmpină forme munteneşti ca verbele iotacizate : *scoţ, văz, auz,* apoi forme ale epocii, cum ar fi franţuzismele *pardon* (ca interjecţie) şi *onorabilul,* împrumutat vorbirii parlamentare la începutul epocii liberale, apoi forme care-l caracterizează în special pe personaj şi categoria lui, cum ar fi diminutivul *minuţel,* care nu exprimă atît scurtimea momentului, cît mica libertate pe care şi-a îngăduit-o personajul, sau nevasta zice „pardon dezbracă-te, Ghiţă, şi te culcă", care aduce un accent de pudoare faţă de intimitatea pe care funcţionarul umil îşi permite s-o dezvăluie superiorului său, sau repetarea intensificatoare a cuvîntului *datorie,* care vrea să sugereze zelul funcţionarului, sau expresia *coane Fănică,* adresată şefului şi care exprimă sensibilitatea vorbitorului, după cum însăilarea de cuvinte : „ce-mi dă prin gînd ideea ?" este a unui semidoct. Vorbirea lui Pristanda este deci a unui funcţionar muntean din epoca liberalismului, servil, ignorant şi umil, a unui individ tipic pentru regimul care-l folosea. Simpla grupare a tuturor acestor fapte de limbă indică deci şi locul şi timpul şi caracterul personajului şi atitudinea scriitorului faţă de el" [1].

În concluzie se poate adăuga că toate aceste fapte de limbă, lexicale şi sintactice, colaborează între ele pentru individualizarea personajului, situat în timp, în spaţiu, avînd anumite trăsături psihologice, purtînd anumite idei, o anumită problematică şi reflectînd o anumită realitate. În literatură, limba este configurată de trăsăturile esenţiale ale caracterelor şi ale împrejurărilor în care acestea se dezvoltă. De aceea limba diferă de la un scriitor realist la un scriitor romantic. Poziţia lor deosebită faţă de realitate şi modul de construire a imaginii artistice determină deosebiri şi în limba literară folosită.

---

[1] Tudor Vianu, *Probleme de stil şi artă literară,* E.S.P.L.A., 1952, p. 103—104.

Scriitorii obișnuiesc să culeagă cuvinte, expresii și uneori propoziții și fraze din diferite medii și regiuni, pentru ca apoi să le folosească în creația lor artistică. Aceasta nu înseamnă că scriitorul transcrie întocmai frazele auzite și notate, ci culege acele expresii, acele cuvinte care pot să caracterizeze și să individualizeze personajul creat.

Procesul acesta duce la un fenomen interesant de urmărit. Limba individualizează caracterele și, la rîndul lor, caracterele individualizează limba. Un scriitor adună material lingvistic, îl prelucrează și creează un caracter. Limba vorbită de acest caracter și cu ajutorul căreia se descrie caracterul nu este aceeași cu cea culeasă de scriitor, ci a căpătat o individualizare, a devenit tipică.

Țăranii din *Morometii*, romanul lui Marin Preda, nu vorbesc aidoma limba folosită de către țăranii de pe cîmpia Dunării de la sud-vest de București. Certîndu-se cu Țugurlan, Moromete spune: „Trei chestiuni rezultă din cele spuse de Țugurlan...“, iar în altă parte, explicînd cum stă... „problema“, el afirmă sfătos: „Chestiunea stă în felul următor... Nu e asta care zice mă-ta... că dacă o să cauți în satul ăsta, n-ai să găsești o fată mai vrednică decît Tita. Nu e problema asta!“ În vremea cînd se petrece acțiunea, în vocabularul țăranilor nu intrau în mod obișnuit cuvintele: „problemă“, „chestiune“, dar, auzite de la Moromete, nu supără, nu distonează, pentru că un țăran cu modul de a fi și de a gîndi al lui Moromete putea să folosească asemenea cuvinte. Pentru Moromete, limba vorbită de el este tipică.

În cadrul aceluiași proces, incapacitatea scriitorului de a trece conținutul în formă și forma în conținut, lipsa de măiestrie artistică poate da naștere și fenomenului numit *naturalism în limba literaturii*. Nefiind în stare să tipizeze limba, adică să treacă de la materialul general lingvistic la forme lingvistice caracteristice unui personaj, unei împrejurări, scriitorul folosește ceea ce Dostoevski numea *esențe*. Un asemenea scriitor se duce într-o regiune, pătrunde într-un mediu, ascultă cum vorbesc oamenii, culege cuvinte și expresii care i se par mai deosebite, mai interesante și apoi le vîră cînd trebuie și cînd nu trebuie în vorbirea caracterelor create. Într-o vreme, în poeziile și nuvelele inspirate din viața muncitorilor din Valea Jiului, cuvîntul *ortac* era mai des întrebuințat decît îl foloseau chiar locuitorii acelei regiuni. Asemenea „esențe“ nu pot deveni tipice decît dacă au o răspîndire firească și nu una forțată. Și în limbă, luarea particularului drept general, a întîmplătorului drept esență nu poate să ducă decît la naturalism.

Aici apare o altă problemă. Sînt scriitori care susțin că, de vreme ce se întîlnesc la o categorie socială anumite expresii caracteristice, ele trebuie folosite și în limba literaturii, atunci cînd se creează opere inspirate din mediul respectiv. De ce, creînd tipul unui căruțaș sau al unui hamal din port, n-am îngrămădi în limbă tot felul de înjurături și expresii triviale?

Poziția acestor scriitori este greșită, pentru că, dacă nu trebuie să se fotografieze realitate atunci cînd se reflectă această realitate, tot astfel nu se poate fonografia limba unor oameni care devin personaje. Scriitorul, și mai ales scriitorul realist socialist, inginer al sufletului omenesc, trebuie să culeagă acele cuvinte și expresii tipice și să vadă acele elemente noi care se dezvoltă. Să vadă, de exemplu, că altă poziție morală are astăzi omul în procesul muncii și că aceasta se reflectă și în limbă.

De aici însă nu trebuie înțeles că se creează o dogmă în această privință. Scriitorul sigur pe mijlocul lui de creație nu se poate opri la interdicția criticii

sau la o autointerdicţie de a folosi unele expresii considerate triviale atunci cînd ele sînt absolut necesare pentru caracterizarea unui personaj. Nici interdicţie categorică, însă nici exces.

* * *

S-a spus că scriitorul îmbogăţeşte limba în care scrie prin contribuţia lui directă, şi în special prin introducerea de cuvinte noi datorate inventivităţii lui. Este incontestabil că oamenii, în procesul muncii, creează cuvinte noi şi că deci şi scriitorul creează şi el cuvinte, în unele împrejurări poate mai multe decît alţii. Fiecare scriitor se străduieşte să-şi îmbogăţească şi să-şi înfrumuseţeze limba cu cuvinte noi, inventate de el, şi astfel să îmbogăţească şi să înfrumuseţeze limba poporului respectiv.

Procesul este însă extrem de greu şi istoria literaturii mondiale arată că foarte rare sînt cuvintele inventate de scriitori şi rămase în vorbirea curentă a poporului. Şi aceasta s-a întîmplat numai atunci cînd fenomenul sau ideea care stă la baza cuvîntului inventat s-a răspîndit în masele largi, a devenit o necesitate a vieţii. Altminteri, cuvîntul va avea o circulaţie restrînsă în timp şi spaţiu şi, mai curînd sau mai tîrziu, va dispărea din limbă.

Eminescu a fost un mare maestru al limbii, fiind unanim recunoscută contribuţia lui la dezvoltarea limbii romîne. Dar cum ? Prin introducerea a numeroase cuvinte inventate de el ? Nicidecum. Eminescu nu a adus multe cuvinte noi în limbă. A încercat să aducă unele forme noi gramaticale, dar limba vorbită de popor nu le-a acceptat, cum este, de exemplu, folosirea gerunziului ca adjectiv, utilizată de altfel şi de D. Bolintineanu. Astfel, Eminescu scrie... „lebăda murindă". Forma aceasta nu a intrat în vorbirea curentă, deşi era folosită de un mare poet.

In articolul despre Heliade Rădulescu, scris la 11 martie 1877 în „Curierul de Iaşi", Eminescu utilizează verbul *a carica* („Aproape tot ce a făcut Ioan Heliad, modestul învăţător de la Sf. Sava, a fost caricat de Heliade Rădulescu"). Verbul *a carica* nu a rămas în limbă. Rareori apare în scris (vezi articolele academicianului G. Călinescu). *Dicţionarul limbii romîne moderne,* editat în 1958 de către Academia Republicii Populare Romîne, nu-l înregistrează.

Maiakovski a creat cuvinte noi în limba rusă. Ele au rămas numai în cadrul poeziilor, unde au valoare, însă nu au trecut în limba vorbită.

Cu atît mai puţin vor intra în limbă cuvinte apărute prin străduinţa fără rost a unor publicişti care forţează inutil limba pentru a scrie : *a impulsiona*, în loc de a da impuls, sau *creativitate*.

Totuşi, scriitorii contribuie la înfrumuseţarea limbii, însă într-un alt mod. Nu trebuie ignorată introducerea de cuvinte noi în limbă, dar această contribuţie este foarte mică şi nu de prim ordin. Scriitorii selecţionează din limba vorbită şi scrisă ceea ce s-a cristalizat şi apoi trec la o curăţire de cuvinte nesemnificative şi la o construire mai organică, mai frumoasă a propoziţiilor, a frazelor.

Pe de altă parte, scriitorul ia din diferite medii şi din diferite regiuni cuvinte şi expresii caracteristice, dar tipice, şi, introducîndu-le în limba literară, ajută la lărgirea circulaţiei lor, le generalizează pentru toţi cititorii de aceeaşi limbă.

Mihail Sadoveanu creează în cea mai frumoasă limbă romînească scrisă vreodată. Spre pildă : „N-a trecut decît scurt răstimp ş-au prins a răzbi din depărtări

chiotele hăitaşilor. Se auzeau mai desluşit din culmi şi mai înfundat din văile pîraielor. Apoi la urechea vînătorilor din ţiitorile poienii, au ajuns hămăiturile dulăilor. Dintr-o dată au chefnit plîngînd Vidra şi cei patru pui. Ce pui ? Că erau mai nalţi în picioare decît haita. Şi s-a înţeles desluşit că ciorda mistreţilor coboară pe valea socotită de pădurari şi că o prigoneşte căţeaua vînătoare şi corcii de lup.

S-au văzut din locul vînătorilor, prin luminişuri depărtate, săgetînd o clipă şi mistuindu-se în bungeturi pîlcuri mici de căprioare cu ţapii lor. La vremea aceea cornițele căpriorilor au încă blăniţă. Au trecut două, trei vulpi cu blana înfoiată şi cu coada tîrîită.

Apoi s-a auzit sosirea : grohăituri întărîtate, pîrîiri de vreascuri, scheaunele cîinilor vînători. Şi asupra celor care s-au arătat mai întîi şi mai aproape, cu coamele zbîrlite, cu ochi crunţi şi spumă în colţi, au bătut din crăcăni sănețele, stîrnind duruiri de tunete şi spăimîntînd singurătăţile şi pe oamenii din acele singurătăţi.

Cînd grosul turmei s-a învîrtejit în poiană, vînătorii cu arce le-au trimis săgeţi, cei cu sulițele au repezit suliţi. Îndată cîinii, sosiţi cu limbile stîrnind, au adulmecat urmele sîngelui şi oamenii s-au luat după ei, cu furci şi topoare“ (din *Nicoară Potcoavă*).

Cum se săvîrşeşte această minune care este limba sadoveniană ?

În pasajul citat mai sus, cuvinte noi, inventate de scriitor, nu sînt. Toate se aud pe întinsul ţării în limba vorbită. Este adevărat că unele sînt mai rare şi circulă numai în anumite regiuni, dar fac parte din fondul limbii vorbite azi de poporul nostru. S-ar putea ca *chefnit, duruiri* [1] să pară rare. Şi totuşi ele sînt auzite în vorbirea obişnuită în unele părţi ale ţării. Incluse însă într-o operă ca *Nicoară Potcoavă*, ele capătă o circulaţie pe tot teritoriul cuprins de limba romînă.

Socotim că în stilul lui Mihail Sadoveanu un rol de seamă îl are topica frazei. La prima vedere s-ar părea că totul este normal, că oricine ar putea vorbi sau scrie aşa, pentru că, în adevăr, obişnuitele reguli sînt respectate. Şi, totuşi, construcţia frazei lui Sadoveanu are originalitatea ei. Un simplu exemplu : „S-au văzut din locul vînătorilor, prin luminişuri depărtate, săgetînd o clipă şi mistuindu-se în bungeturi pîlcuri mici de căprioare cu ţapii lor“. Scriitorul a început fraza cu verbul reflexiv „s-au văzut“, în vreme ce firesc ar fi părut să înceapă cu complementul „din locul vînătorilor“. Inversarea aceasta nu este întîmplătoare. În pasajul citat se istoriseşte un moment dramatic al vînătorii, *se descrie* momentul, şi deci accentul trebuie să cadă pe acţiunile care caracterizează acest moment, pe verbe : s-au auzit chiotele hăitaşilor ; au chefnit Vidra şi cei patru pui ; s-au văzut pîlcuri mici de căprioare ; s-a auzit sosirea ciurdei de mistreţi. Verbele sînt aşezate la începutul frazelor şi astfel accentul cade pe ele. Apoi, brusc, scriitorul schimbă procedeul. Ciurda a sosit în poiană. Acum asupra ei este aţintită atenţia. Fraza nu mai începe cu verbul. „Şi asupra celor care s-au arătat mai întîi şi mai aproape, cu coamele zbîrlite, cu ochi crunţi şi spumă în colţi, au bătut din crăcăni sănețele...“ etc. În desfăşurarea vînătorii a intervenit un moment nou. Scriitorul îl marchează printr-o schimbare a procedeului de construire a frazei, unul dintre mijloacele care contribuie la făurirea acelei frumuseţi neasemuite care este limba sadoveniană.

---

[1] În 1952, în munţii Făgăraşului, am întîlnit un băietan care, auzind cum tuna, a exclamat : „*Duruie* peste Negoiu“.

Există și părerea că scriitorii nu contribuie la îmbogățirea limbii, la progresul ei, rolul acesta avîndu-l oamenii aflați în procesul muncii, presa, radioul etc. Este adevărat că poporul, luat ca o colectivitate, este marele creator al limbii pe care o vorbește, transmițînd-o din generație în generație mai bogată, mai frumoasă, mai șlefuită. Dar în acest proces de creație colectivă nu se poate nega participarea substanțială a scriitorului, a „făurarului de frumuseți", a cărui materie primă este limba. Scriitorul culege de la popor, face și desface în atelierul lui și apoi redă poporului spadă sau fir de aur, tunet sau clipocit de ape.

Tudor Arghezi, a cărui măiestrie în a mînui limba în vers nu i-a întrecut-o nimeni de la Eminescu încoace, exprimă acest proces cu o deosebită frumusețe, dar și claritate. Iată ce spune în poezia *Testament,* din care reproducem numai o parte :

. . . . . .

„Ca să schimbăm, acum întîia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpîni.
Și, frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri și-n icoane.
Făcui din zdrențe muguri și coroane.
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara și torcînd ușure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.
Am luat cenușa morților din vatră
Și am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă și amară
O grămădii pe-o singură vioară,
Pe care ascultîndu-o a jucat
Stăpînul, ca un țap înjunghiat.
Din mucegaiuri, bube și noroi
Iscat-am frumuseți și prețuri noi.
Bicîul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor"

. . . . . .

Așadar, poetul a strîns din graiul înaintașilor și a potrivit cuvinte, care pentru urmași vor fi leagăne. Versurile acestea sînt, așa cum afirma mai înainte, imaginea poetică a muncii scriitorului.

Dacă ar fi greşit să atribuim creatorului de literatură putere nemărginită şi rol unic în progresul limbii unui popor, tot atît de eronat ar fi dacă i-am contesta orice contribuţie.

* * *

Citind o operă literară, se observă că între limbajul personajelor există diferenţe şi este firesc să se întîmple aşa. Limba nu ar fi ajutat la individualizarea numeroaselor şi diferitelor caractere dacă toate ar fi vorbit la fel, toate ar fi fost descrise la fel, dacă pentru prezentarea tuturora s-ar fi folosit aceleaşi mijloace lingvistice. Şi, totuşi, o operă literară reprezintă o unitate completă : o unitate a conţinutului, o unitate a formei şi o unitate a celor două unităţi, cum spunea Belinski. Deci şi limba operei literare se prezintă unitară.

Ce contribuie la realizarea acestei unităţi ? Care este mijlocul esenţial care intervine pentru făurirea acestei unităţi ? (Am în vedere genul epic şi dramatic [1].) Creînd caractere, scriitorul nu le lasă să vorbească singure toată vremea, ca în genul dramatic. Ca narator, el intervine în cursul acţiunii deseori, povestind despre caractere, descriindu-le, prezentîndu-le faptele, mediul în care trăiesc. În aceste intervenţii, autorul foloseşte mijloace lingvistice care caracterizează personajele respective, dar păstrează o anumită unitate reieşită din utilizarea mijloacelor de limbă proprii scriitorului, devenit el însuşi personaj. Şi astfel se realizează limba naratorului. În romanul *Mama,* Gorki, voind să arate cum creşte autoritatea lui Pavel Vlasov în rîndurile muncitorilor, povesteşte : „Încetul cu încetul se năştea în oameni respectul pentru tînărul serios, care vorbea despre orice, cu simplitate şi hotărîre, atent, ascultînd orice, care se amesteca mereu în urzeala diferitelor cazuri particulare şi găsea pretutindeni acelaşi fir nesfîrşit care lega oamenii cu o mie de noduri tari".

Limba folosită în acest pasaj este limba naratorului, dar este caracteristică pentru tipul creat, pentru Pavel Vlasov, muncitor înaintat. Folosirea de către narator a cuvintelor *serios, simplitate, hotărîre, atent, ascultînd orice,* nu este întîmplătoare, ci este determinată de necesitatea de a prezenta un caracter ale cărui însuşiri sînt redate de noţiunile cuprinse în aceste cuvinte.

Un alt personaj. Prezentînd atmosfera anterioară manifestaţiei muncitoreşti, Gorki scrie : „Soarele se ridică repede, aruncînd asupra acestei zile de primăvară o prospeţime şi o căldură care te înviora. Norii pluteau alene, umbrele lor erau mai subţiri şi mai străvezii. Se tîrau încet pe uliţi, pe acoperişuri, învăluind oamenii, parcă ar fi măturat mahalaua, ar fi şters praful, noroiul de pe pereţi şi de pe acoperişuri şi plictiseala de pe chipul oamenilor. Toate erau parcă mai vesele, glasurile răsunau mai puternic, acoperind zgomotul îndepărtat al maşinilor".

Aici limba folosită de narator dezvăluie atitudinea lui faţă de evenimentele prezentate, arată poziţia naratorului faţă de acţiune. Pregătind descrierea manifestaţiei, a faptelor muncitorilor, scriitorul vrea să-i creeze cititorului o stare psihologică specială. Căldura înviora, norii pluteau alene şi măturau mahalaua, curăţind-o

[1] În genul liric nu se pune problema unităţii limbii, deoarece ea este realizată prin prezenţa continuă a eroului liric

ca pentru o sărbătoare. Totul era mai vesel. Și cititorul, urmîndu-l pe narator, este gata să participe la ceea ce urmează.

Limba naratorului este în strînsă legătură cu aceea a personajelor, iar această corelație poate îmbrăca diferite forme. În unele împrejurări, naratorul lasă chiar personajul principal să povestească. Așa face, de exemplu, Mihail Sadoveanu în nuvela *Păcat boieresc*, în care Niculiță povestește de la început și pînă la sfîrșit întreaga acțiune.

Alteori naratorul povestește sub formă epistolară sau sub formă memorialistică (amintiri, jurnale intime).

De cele mai multe ori însă, naratorul împletește limba povestirii lui cu cea a caracterelor și trecerea de la una la cealaltă se face pe nesimțite. Iată un exemplu din *Suflete moarte* de Gogol. „Ei, Pelaghia ! cheamă moșierița o fetiță cam de unsprezece ani ce stătea în picioare lîngă balcon. Aceasta era îmbrăcată într-o rochie de casă, vopsită, cu picioarele goale spoite cu noroi proaspăt, pe care de departe le puteai lua drept cizme. — Arată drumul boierului".

Între cuvintele moșieriței : „Ei, Pelaghia ! Arată drumul boierului", naratorul găsește ocazia să facă portretul fizic al fetiței.

Limba naratorului contribuie, așadar, la formarea unității operei literare. Pe de altă parte, ea reliefează atitudinea scriitorului față de viață și scoate în evidență ideile lui. Totodată, limba naratorului, mai mult decît aceea a personajelor, oferă modele pentru limba scrisă și vorbită.

Înțelesul multiplu al cuvîntului

În literatură, cuvîntul îi oferă cititorului posibilitatea de a percepe realitatea reflectată și concretizată de scriitor în imagini artistice. Cuvîntul, ca noțiune cu un conținut concret, reprezintă fenomene, obiecte sau însușiri și particularități ale acestora, în raport cu funcțiunile lor în viață, în realitate.

Pentru a înfățișa un fenomen, un obiect sau o însușire a acestora, scriitorul folosește cuvinte care reprezintă exact noțiunile respective, formînd propoziții și fraze. De exemplu, în romanul *Bărăgan*, scriitorul Galan prezintă astfel ferma unde va lucra Filip : „Sediul central al fermei era alcătuit din două clădiri de bază : una — un hambar încăpător, înălțat pe stîlpi de piatră, și a doua, casa directorului — îngrijită, cochetă, cu grădină de flori în față, despărțită de restul gospodăriei printr-un gard scund, verde, de ostrețe. Încolo, cîteva cocioabe dărîmate, aruncate pe un tăpșan fără nici o rînduială, și un adăpost de stuf în care rugineau trei semănători".

Aici avem de-a face cu numeroase cuvinte care reprezintă noțiuni precise, directe. Prin intermediul acestor cuvinte, cititorul își imaginează cum arată curtea fermei descrise.

Folosirea de către scriitor a unui număr cît mai mare și cît mai variat de cuvinte pentru a oglindi realitatea depinde de cunoașterea vieții de către scriitor, de experiența, de cultura lui, de însușirea bogățiilor limbii poporului.

Studiind limba, se observă că unele cuvinte nu au numai un singur sens, ci mai multe. Cu atît mai mult se observă acest fenomen în limba folosită de scriitori care caută aceste sensuri tocmai pentru a îmbogăți limba, tocmai pentru a o face

B. Institutul Pedagogic de 3 ani - Iași

mai variată, tocmai pentru a-i mări capacitatea de expresie. Pentru a înțelege mai bine această chestiune, să luăm un exemplu. Cuvîntul *floare* reprezintă o parte precisă a plantei. Cel ce aude sau citește acest cuvînt nu poate să-și facă altă imagine în sensul exact al cuvîntului decît aceea care corespunde cu floarea. Cuvîntul *floare* are însă mai multe sensuri. Iată, citindu-l pe Eminescu, găsim :

„O, tu nici visezi, bătrîne, cîți în cale mi s-au pus !
Toată floarea cea vestită a întregului Apus“.

(Scrisoarea III)

Aici cuvîntul *floare* are sens de tot ce este mai bun, tot ce este mai deosebit. Tot în Eminescu găsim :

„Și te-ai dus, dulce minune,
Și-a murit iubirea noastră —
Floare-albastră ! Floare-albastră !...
Totuși, este trist în lume !“

(Floare-albastră)

Remarcăm că aici Eminescu folosește cuvîntul floare pentru a personifica iubita.

În același sens, de personificare folosește cuvîntul și Mihail Sadoveanu în nuvela *Floare ofilită,* unde nu este vorba despre o floare, ci despre o tînără fată care își duce viața ofilindu-se într-un oraș de provincie.

În vorbirea curentă se întîlnesc expresii ca : „în floarea vîrstei“, „de florile mărului“, „flori de gheață“, „flori de stil“, „floare la ureche“, în care, după cîte se observă — și nu este necesar să explicăm —, cuvîntul *floare* este folosit în sensuri diferite.

Aceasta arată că acest cuvînt, ca și multe altele, poate fi folosit nu numai în înțelesul lui direct. Sensurile lui sînt mult mai largi și de aici varietatea utilizării. Aceasta se explică prin faptul că obiectele, fenomenele nu se rezumă la însușirea dominantă redată în înțelesul direct al cuvintelor respective, ci cuprind mai multe însușiri, mai evidente sau mai puțin evidente, care sînt scoase la suprafață după necesitățile limbii vorbite sau scrise. În exemplul de mai înainte, atunci cînd Eminescu a avut nevoie să exprime noțiunea de ceea ce este mai bun, mai deosebit, nu s-a gîndit la însușirile determinante ale florii — culoare, miros, formă —, ci la o particularitate derivată, și anume la aceea că floarea, oriunde apare, se distinge de mediul înconjurător. De aici sensul de fruntaș.

De-a lungul istoriei unei limbi, cuvintele își pot îmbogăți sensurile sau îl pot schimba pe cel primar. În limba romînă, cuvîntul *tron* a avut inițial un alt înțeles decît acela pe care îl folosim astăzi, adică scaunul pe care stau regii în ocazii festive. La origine avea sensul de ladă. Încă și azi se aude spunîndu-se : „tronul de mălai“, adică lada unde se păstrează mălaiul. De asemenea tron se numește și sicriul, și lada frumos împodobită în care fetele își păstrează podoabele și zestrea pînă la măritiș. Cum s-a trecut de la ladă la scaun domnesc, rămîne să se cerceteze. S-ar putea ca poporul, văzînd scaunul domnesc frumos împodobit, acoperit cu covoare, să-l fi confundat cu lăzile fetelor care în casa unor țărani, pînă nu de multă vreme, constituiau obiectul cel mai de preț și cel mai izbitor prin împodobelile lui.

S-ar putea ca acest cuvînt să fi intrat în limba romînă luat din limbi străine, în care circulă cu înțelesul dat astăzi, adică acela de scaun al regilor.

În sensul cuvintelor și în evoluția acestor sensuri se înregistrează uneori fapte ale istoriei. Limba fixează în cuvinte rezultatul activității gîndirii omului, și, cum aceasta se petrece de-a lungul unui proces istoric, cuvintele pot da la iveală obiceiuri și evenimente vechi intrate în limbă. Cercetînd limba oricărui popor, se vor găsi destule asemenea cuvinte. Să ne gîndim, de exemplu, la denumirea unor străzi din București : strada Lipscani, strada Șelari, strada Gabroveni. Aceste denumiri vorbesc trecătorului de azi despre preocupările locuitorilor de altădată ai acestor străzi, după cum numele cartierului Cărămidari (denumire pe cale de dispariție) arată de asemenea ocupația locuitorilor din veacul trecut al acestui cartier. Există în București o stradă numită „Între vii". Cîndva această stradă. pe atunci un drum, mergea printre un șir de vii. Astăzi viile au dispărut, dar numele străzii a rămas, amintind cum arătau altădată locurile din această parte a orașului.

Uneori nu se poate înțelege originea unor cuvinte dacă nu se cunoaște istoricul lor. În această privință, profesorul sovietic Timofeev dă exemple foarte concludente. Astfel, nimeni nu ar putea spune de unde vine cuvîntul mausoleu, dacă nu s-ar ști că, în secolul al IV-lea î.e.n., pe mormîntul regelui Mausol din Halicarnas s-a ridicat un monument funerar. Atunci a apărut cuvîntul mausoleu, care s-a păstrat pînă astăzi. De asemenea, cuvîntul nicotină vine de la numele celui care, în 1560, a adus tutunul în Franța, Jean Nicot, după cum cuvîntul șrapnelă vine de la inventatorul acestui fel de proiectil, Schrapnell. Cuvîntul baionetă a apărut atunci cînd în secolul al XVII-lea mareșalul francez Vauban a introdus în armată această armă la asediul cetății Bayonne. Unele mărfuri și-au luat numele de la orașele sau țările unde au fost produse pentru prima oară. Astfel muselina vine de la Mosul, faianța de la Faenza, nanchinul de la Nankin, landoul de la Landau.

Profesorul Timofeev afirmă că chiar și greșelile se perpetuează prin cuvînt și dă exemplul următor : cînd căpitanul Cook a debarcat în Australia în 1770, a văzut un animal curios, neîntîlnit pe nici un continent. Întrebînd un indigen cum se numește acel animal, indigenul a răspuns „kangur", ceea ce pe limba lui însemna : „Nu te înțeleg". Și astfel numele animalului a rămas cangur.

În limba vorbită apar și durează cuvinte ieșite din stîlcirea altora sau din prescurtare. Cuvîntul „pandișpan" provine din „pain d'Espagne", care, tradus literal, în seamnă „pîine din Spania". În realitate este vorba despre o prăjitură. Cuvîntul destul de des folosit „garderob" este localizarea expresiei franceze „garderobe". Cuvîntul „odicolon" a ieșit din stîlcirea lui „eau de Cologne", dar s-a impus în limba vorbită. Este adevărat că asemenea cuvinte nu intră în mod obișnuit în limba literaturii, dar nici nu se poate afirma că literatura scrisă nu le înregistrează.

Ridiculizînd apariția în limbă a unor cuvinte parazitare, Gorki povestește următoarele : „Am citit cîndva, în tinerețe, nu-mi mai amintesc unde, următoarea explicație a cuvîntului «roccoco», termen cu care este denumit un stil de ornamentație interioară : un grup de nobili francezi, invitați la o festivitate de burghezia unui oraș oarecare, a fost impresionat de somptuozitatea decorației din interiorul primăriei. Îndeosebi le-a atras atenția, ca element decorativ, cocoșul galic făcut din flori. Unul dintre demnitari, probabil un gîngav sau pur și simplu un nătărău, a exclamat : «Ro-co-co», iar însoțitorii lui l-au îngînat : «Ro-co-co». Atît a fost de

ajuns pentru ca «părinţii oraşului» să ia acest cuvînt, lipsit de sens, drept denumirea stilului ornamental respectiv. E atît de stupid, încît n-ar fi exclus să fie adevărat" [1].

Am arătat, pe scurt, acest proces al apariţiei cuvintelor pentru a ilustra că scriitorul are un cîmp vast de găsire a mijloacelor pentru a prezenta evenimente, obiceiuri, oameni, însuşiri, folosind cuvinte care uneori şi-au schimbat sensul în limbă sau al căror conţinut istoric poate ajuta la o mai bună caracterizare a celor oglindite de scriitor.

* * *

Cuvintele, luate individual, au un înţeles exact şi pot avea mai multe sensuri. Dar cuvintele capătă nuanţe noi atunci cînd stau în legătură unele cu altele, în expresii, în propoziţii, în fraze. Scriitorul le poate combina, le poate lega astfel încît aceleaşi cuvinte să capete nuanţe noi, deosebite, dîndu-le un efect sau altul.

În nuvela *Nasul*, Gogol scrie :

„— Nasu ăsta... nu-i ce crezi dumneata ! Nasul, propriul meu nas, l-am pierdut, nu ştiu pe unde ! A vrut dracul să-şi facă de rîs cu mine !

— Dar cum s-a pierdut ? Nu prea înţeleg.

— Cum anume nu vă pot spune nici eu ! Lucrul principal e că se plimbă prin oraş şi-şi zice consilier de stat. De aceea vă rog să anunţaţi că cine-l va prinde să mi-l aducă îndată !"

În acest capitol, fiecare cuvînt are un înţeles propriu care nu ar determina vreo stare deosebită atunci cînd cuvintele ar exista separate. Dar prin felul cum Gogol a combinat aceste cuvinte, prin felul cum le-a legat unele de altele, ele au căpătat înţelesuri noi şi stîrnesc rîsul. În felul acesta, scriitorul le-a dat o nuanţă personală.

* * *

Uneori în vorbirea obişnuită se întîlneşte cuvîntul *prozaism*. De la început trebuie arătat că nu trebuie confundat cu proza, care are cu totul alt înţeles. Prin prozaism se înţelege includerea în limba unei opere literare a unor cuvinte desprinse din vorbirea oamenilor de ştiinţă, a ziariştilor, a tehnicienilor şi care, deşi exprimă noţiuni uzuale, totuşi, prin felul cum sînt plasate în limba folosită de scriitor, par ca nefiind la locul lor. Într-o poezie am găsit versul :

„În mîna noastră, pacea e mistrie".

În afară de faptul că imaginea este greşită, pentru că pacea nu poate fi mistrie, oricîtă imaginaţie ar avea scriitorul şi cititorul, cuvîntul *mistrie* în contextul strofei, pe care n-o citãm aici, distonează faţă de limba folosită.

Este necesar să se atragă atenţia că limba folosită de scriitor nu este o limbă diferită, o altă limbă decît aceea a poporului, aceea vorbită. Limba operelor literare se distinge prin înfrumuseţarea ei de către scriitor, prin mijloacele cunoscute. De

---

[1] M. Gorki, *Despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 554.

asemenea, limba operelor literare este mijloc de creare a unei forme determinate de conținutul respectiv, scriitorul făurind o limbă potrivită caracterelor și evenimentelor pe care le prezintă. Or, se întîmplă uneori ca într-o asemenea limbă să apară cuvinte care nu se încadrează în tonalitatea generală, care distonează. Acestea sînt cuvintele prozaice.

Nu trebuie înțeles că asemenea cuvinte nu pot fi folosite de scriitor. Atunci cînd este necesar să se individualizeze prin limbă un caracter sau un fenomen și trebuie utilizate cuvinte considerate drept prozaice, scriitorul le folosește în sensul lor propriu.

* * *

În limba vorbită se întîlnește fenomenul intonației cuvintelor. Simpla exclamație *da!* poate căpăta diferite înțelesuri după cum este intonată. Un răspuns scurt și hotărît este da! Un răspuns nehotărît este daa! O întrebare este da? O nemulțumire este daa?! Și așa mai departe.

Același proces se poate petrece în scris, unde intonarea cuvintelor într-un fel sau altul le poate schimba înțelesul. În scris, intonația se redă, în primul rînd, prin punctuație și prin plasarea cuvîntului în propoziție. În schița *Reportaj,* Caragiale scrie:

„— Bravo, dragă Caracudi! am strigat eu. Ești mai tare decît puteam să-mi închipuiesc. *Tu* ești norocul «Revoltei naționale»!... *Decît*... să-mi dai voie să-ți spun că acum știu...

— Ce?

— Izvorul de unde capeți informațiile... Îl cunosc...

— Aș!

— Pe ce te prinzi?

— Pe ce poftești".

Cuvintele *bravo, tu, decît, ce,* altfel accentuate decît indică semnele de punctuație, ar schimba sensul frazelor.

Rolul intonației este însemnat în literatură, pentru că ea constituie un mijloc de lărgire a sensului cuvintelor și deci contribuie la caracterizarea vorbirii, deci a individualizării tipurilor create.

* * *

Literatura, ca oglindă a realității obiective, își îmbogățește necontenit conținutul pe măsura acumulării experienței istorice a omului. Un asemenea conținut necesită o formă din ce în ce mai bogată. Limba literaturii, prin munca creatorilor, devine mereu mai bogată, mai expresivă, mai flexibilă. Izvoarele de îmbogățire a limbii literaturii sînt numeroase. Izvorul principal este limba poporului respectiv, limba vorbită de masele populare în trecut și în prezent. Limba veche este păstrată în documentele scrise ale vremurilor respective, cum sînt cronicile, actele

cu caracter juridic, scrisorile, hotărîrile domneşti. Din acest trecut, scriitorii iau cuvinte vechi şi le folosesc în limba operelor scrise azi.

Mihail Sadoveanu este un mare şi pasionat cunoscător al trecutului poporului nostru, un permanent cercetător al limbii vechi, însă arhaismele folosite în opera literară nu devin cuvinte de neînţeles pentru cititorul de astăzi. El nu numai că nu face abuz de ele, dar în context le întrebuinţează astfel încît nu este nevoie de cine ştie ce dicţionar explicativ. De exemplu, în romanul *Fraţii Jderi* foloseşte cuvintele vechi pentru denumirea unor funcţiuni în statul lui Ştefan cel Mare : comis, jitnicer, postelnic. De asemenea foloseşte forme sintactice vechi („Daţi înştiinţare că l-au pălit hoţii pe jupîn Iaţco").

Se manifestă la unii scriitori tendinţa de a folosi arhaisme cu orice preţ, dezgropînd cuvinte care astăzi nu au nici un înţeles. Faptul acesta trebuie combătut, pentru că folosirea arhaismelor este necesară numai atunci cînd ajută la zugrăvirea mai strălucitoare a unui fapt sau a unui caracter.

În anii trecuţi s-au purtat numeroase discuţii la noi în ţară cu privire la limba romanelor istorice, însă ele au fost neconcludente. Între altele s-a susţinut că limba veche, vorbită acum cîteva sute de ani, este aceea găsită în documentele *scrise* ale vremii şi deci trăsăturile ei trebuie respectate în limba romanelor istorice.

Mihail Sadoveanu afirmă că limba vorbită a poporului nu s-a modificat prea mult în decursul veacurilor şi că ea nu este aceea consemnată în documentele scrise. Drept argument, Sadoveanu atrage atenţia asupra procesului petrecut sub ochii noştri : poporul nu vorbeşte aşa cum se scrie în procese-verbale, în dări de seamă, în acte judecătoreşti, în scrisori comerciale, în adrese oficiale. Deci de ce ar fi făcut-o în trecut ?

În consecinţă, străduinţa de a se scrie în romanele istorice ca în cronici sau în actele de danii, nu duce la obţinerea unei autenticităţi sporite.

Un alt izvor principal al limbii literaturii este constituit de dialecte şi graiuri, din care de obicei se împrumută cuvinte, moduri de pronunţare etc.

Moldoveanul spune *o* fost în loc de a fost ; spune *şela* în loc de cela ; spune *păpuşoi* în loc de porumb ; spune *povidlă* în loc de magiun ; spune *mîne* în loc de mîine şi aşa mai departe. Olteanul vorbeşte de preferinţă cu perfectul simplu pentru toate timpurile trecutului. Ardelenii au, de asemenea, caracteristicile lor în vorbire.

Scriitorii introduc în limbă provincialisme atunci cînd este nevoie, atunci cînd aduc o contribuţie în prezentarea unui caracter sau în zugrăvirea unei situaţii. Şi în această privinţă Mihail Sadoveanu este un exemplu. Cunoscător profund al limbii vorbite pe tot teritoriul Republicii noastre, Sadoveanu întrebuinţează mijloace de limbă luate din dialecte şi graiuri, însă numai atunci cînd are absolută nevoie.

Uneori în literatură se folosesc cuvinte luate din argouri, adică din limbajul convenţional al unor oameni — pungaşi, criminali — care au tot interesul să nu fie înţeleşi. De exemplu, aceşti oameni spun *molan* — vin ; *pîrnaie* — închisoare ; *sticleţi* — poliţişti ; *şustă* — întîlnire ; *a şuti* — a fura ; *a băga sub nas* şi *a hali* — a mînca ; *a găbji* — a lovi pe cineva ; *a intra la mititica* — a intra în închi-

soare ; *pe blat* — gratuit [1]. Asemenea cuvinte nu pot intra în literatură decît în cazuri rare și numai pentru a individualiza vorbirea unui tip reprezentînd mediul unde se folosește un asemenea argou. În literatura noastră actuală, cuvintele din argouri aproape că au dispărut. În romanele de aventuri răspîndite altădată de burghezie se găsesc pagini întregi de limba suprasaturată cu cuvinte din argoul criminalilor și hoților.

Limba literaturii include cîteodată cuvinte luate din limbi străine.

În *Scrisoarea II*, Eminescu scrie :

„Cu murmurele lor blînde, un izvor de *horum-harum*
Cîștigînd cu clipoceală *nervum rerum gerendarum*".

Folosirea acestor cuvinte latinești este cerută de necesitatea zugrăvirii atmosferei de școală, în care poetul scria

„...versuri dulci, de pildă
Către vreo trandafirie și sălbatecă Clotildă".

Caragiale, pentru a-și bate joc de cosmopolitismul claselor stăpînitoare din vechea Romînie, îl pune pe un personaj din schița *High Life* să vorbească : „Domnule Turturel, uite-te la mine... Te opresc magariule să faci de *mauvaises plaisanteries* pi conta Doamnei Greogoraschko, soția me !

Apoi face un ocol prin cafenea, bufnind :

— Altădată, dacă-ți mai permiți di aeste, îți rup urechile. *A-t-on jamais vu de pareille insolence !*

Aici, utilizarea cuvintelor și chiar a unei propoziții dintr-o limbă străină era necesară pentru individualizarea personajului.

În știința literaturii, atare cuvinte sînt denumite cu un termen pe care îl considerăm impropriu : *barbarisme*. Păstrarea unei vechi denumiri poate să dea naștere la confuzii. Marii scriitori — exemplele de mai înainte din Eminescu și Caragiale dovedesc aceasta — folosesc în mod creator „barbarismele", le dau sensuri artistice determinate de conținutul operei.

Termenul „barbarism" ar putea fi păstrat pentru alte cazuri. De exemplu, din păcate, în limba noastră și-a făcut drum destul de larg expresia „a aduce aportul". Mai întîi, aici este vorba despre o tautologie. Apoi, de ce *aport*, cînd mult mai intrat în limbă este cuvîntul *contribuție*, care are sensuri multiple și care împiedică formarea tautologiei amintite. *Aport* „nu aduce" nimic nou, nu este mai semnificativ decît *contribuție*. În „a aduce aportul" avem un barbarism în sensul strict al cuvîntului.

---

[1] Argoul pungașilor și criminalilor din Paris este extrem de variat și uneori extrem de greu de descifrat. În 1842, cînd apare romanul *Les mystères de Paris*, căruia Marx, Engels și Belinski i-au făcut analize amănunțite, autorul — Eugène Sue — consemnează în argoul parizian expresia *se faire crever la sorbonne* (vezi Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, Editions du Milieu du Monde, Genève, 1942, p. 30). Tradusă literal, ar fi „a-și crăpa Sorbona", ceea ce nu are nici un sens. Însă, în argoul parizian de acum un veac, prin *sorbonne* se înțelegea cap. Echivalența sensurilor este extrem de interesantă. Sorbona (Universitatea din Paris) era considerată drept centrul gîndirii și al cunoștințelor. La om, capul este de asemenea centrul gîndirii. Deci, prin asemănare de funcții, cuvîntul *cap* a fost înlocuit cu *sorbonne*. De aici, traducerea exactă a expresiei amintite este a-și crăpa capul.

În literatură se întîlnesc uneori cuvinte triviale, înjurături, ocări, numite într-un cuvînt *vulgarisme*. În limba unui scriitor conştient de menirea lui, asemenea cuvinte apar extrem de rar şi numai atunci cînd este absolută nevoie. Unii scriitori continuă să introducă asemenea cuvinte în limba literară, crezînd că astfel dau mai multă... culoare, mai multă autenticitate limbii vorbite de anumite caractere. Această părere este greşită.

În 1955, Mihail Sadoveanu povestea, într-o anumită împrejurare, că Ibrăileanu nu tolera ca într-un text literar să existe vreo înjurătură. Odată, în „Viaţa romînească", în vremea cînd criticul ieşean o conducea, într-o povestire a scăpat o înjurătură. Ibrăileanu a observat tocmai cînd revista era la difuzare. A cumpărat zece briceguţe, a convocat redacţia (printre redactori se afla şi Sadoveanu) şi a pus-o la lucru : trebuia rase cuvintele incriminate şi tipărite.

„— Ce va zice învăţătorul din sat, strigă Ibrăileanu, cînd, aşezîndu-se să citească revista în faţa copiilor săi, va da peste înjurătură ? Cum o să privească în ochii fetei lui de 16 ani ?"

Aici nu este vorba despre un puritarism absurd. Realitatea arată că în opere literare pătrund vulgarisme fără să supere, însă limba literaturii nu poate deveni colecţie de înjurături, ocări, trivialităţi.

Neologismele, cuvintele noi care apar, reprezintă o sursă de îmbogăţire a limbii scriitorilor. Dezvoltarea producţiei, dezvoltarea tehnicii determină crearea unor cuvinte noi, după cum determină şi schimbările revoluţionare din organizarea societăţii noi. Tractor, radio, fuzee, turbină, autopropulsat, partinic şi multe altele sînt cuvinte relativ noi care trec şi în limba literară.

În ultima vreme, crearea de către ştiinţa sovietică şi lansarea sateliţilor Pămîntului şi a primei planete artificiale au făcut simţită prezenţa unor noi cuvinte în limba obişnuită şi în limba operelor literare. De exemplu *cosmodrom, a aseleniza* (a coborî pe lună). Verbul are la bază substantivul *selene* „lună", denumirea grecească a satelitului Pămîntului.

Desigur că mai există şi alte izvoare de îmbogăţire a limbii. Le-am arătat pe cele principale, pe acelea care determină o lărgire a înţelesului cuvîntului, deci o mărire a capacităţii de expresie plastică a limbii literaturii.

Sensul figurat al cuvîntului.

Tropii.

Un vechi cîntec popular de pe valea Bistriţei sună astfel :

„Au, e glasul cui
Mîndra visului ?
Răspunde, răspunde !
Stele, străluciţi,
Martore să-mi fiţi :
Îi fac drum Drăgunii
Din lumina lunii...
Peste apa treză
Îi fac drum de rază,

La mine să treacă,
Noaptea să-și petreacă...
Să vie, să vie
La mine-n pustie...“ [1]

Poetul anonim spune, între altele, în aceste versuri că îi face iubitei drum „din lumina lunii“. Desigur că, dacă se iau cuvintele din versurile respective în sensul lor propriu, cele afirmate de poet nu au înțeles. Și totuși, oricine înțelege aceste versuri. Cum se întîmplă aceasta ?

Mai înainte s-a demonstrat că un cuvînt are sensul lui propriu, dar mai poate avea și alte sensuri. Sesizînd această însușire, scriitorul, în vederea prezentării unui fenomen sau a unui caracter, folosește sensul secundar al unor cuvinte, al căror sens principal este propriu altor fenomene sau caractere. În felul acesta noile cuvinte capătă un *sens figurat.*

Ce a făcut poetul anonim în exemplul citat mai înainte ? Printr-o observație atentă a unor fenomene din natură, a sesizat că, atunci cînd luna se ridică pe bolta cerului, apele rîurilor, lacurilor, ale mării se luminează într-un anumit fel. Dunga de lumină lăsată peste ape pare ca un drum alb-auriu care străbate o imensă cîmpie neagră. Concretizînd în cuvinte această impresie, din lumina lunii i-a făcut drum Drăgunii, adică un sens secundar al unui cuvînt l-a trecut altui cuvînt, pentru a defini un fenomen. Cuvîntul „lumină“ nu capătă sensul care îl poate apropia de noțiunea „drum“ decît în acest caz, al reflectării luminii lunii pe luciul apelor. Numai acum acest sens secundar poate fi trecut asupra altei noțiuni : drum, cuvîntul căpătînd sens figurativ.

Faptul că în limbă cuvintele au sensuri figurate constituie pentru scriitor o deosebită posibilitate de a reflecta realitatea mai larg, mai complet, pentru că folosind diferitele sensuri ale cuvîntului și împrumutîndu-le reciproc diferitelor fenomene, scriitorul poate să caracterizeze mai bine, să scoată la suprafață trăsăturile cele mai individuale ale unui fenomen, obiect sau personaj.

Vorbirea figurată se găsește nu numai în operele literare, ci și în viața de toate zilele. „Are ochi ca de pisică“, „are vocea mieroasă“ sînt expresii des întîlnite. Despre o fată care cîntă frumos, țăranii spun că este „privighetoarea satului“. Despre un tovarăș activ, muncitorii spun : „este motorul nostru“. Desigur că aici, în bogăția de cuvinte și expresii figurate ale poporului, fiecare scriitor își găsește modelul procesului de descoperire în cuvinte a cît mai multe și mai bogate sensuri.

În știința literaturii, *sensul figurat al cuvîntului* a primit denumirea de *trop,* de la cuvîntul grec „tropos“, care înseamnă : mijloc de exprimare, expresie, imagine, cale. Apariția în limba vorbită și scrisă a fost determinată de legătura existentă între fenomene.

La un fenomen sau obiect se poate observa o *asemănare* cu un alt fenomen sau obiect, însă nu o *identitate.* Aceasta se datorește faptului că o anumită însușire sau anumite însușiri sînt comune. În vorbirea obișnuită se aude spunîndu-se : „Mîini de gheață“. Aceasta nu înseamnă de loc că între *mîini* și *gheață* există o

[1] Comunicat de Eusebiu Camilar în reportajul *Prin codrii de sus,* în volumul *Constructorii vieții noi,* Ed. C.G.M., 1951, p. 85.

identitate, ci numai că una dintre însușirile gheții — răceala — se găsește la un moment dat și în ansamblul de însușiri al mîinilor, deși „mîinile“ și „gheața“ sînt două categorii complet diferite.

Sensurile figurate ale cuvintelor, tropii, îmbogățesc limba și ajută la o înțelegere mai largă a fenomenelor și obiectelor care intră încontinuu în cîmpul de observație al omului. Tropii ajută la individualizarea fenomenului sau a obiectului, iar în literatură contribuie în mod deosebit la crearea caracterelor, scriitorul putînd ca prin utilizarea tropilor să individualizeze mai bine decît ar face-o dacă ar folosi numai sensul propriu al cuvintelor.

Este necesar să se accentueze că tropii nu se găsesc numai în limba literaturii, ci foarte deseori sînt prezenți în limba vorbită a poporului, după cum trebuie arătat că limba literaturii nu este compusă numai din tropi, cum sînt tentați să facă unii scriitori. De asemenea se observă că limba unor popoare este mai bogată în tropi (limba romînă, rusă, chineză, arabă etc.), după cum alte limbi sînt mai lipsite de tropi.

Cel mai simplu trop este *comparația,* adică apropierea a două fenomene sau obiecte cu scopul de a-l defini pe unul cu ajutorul însușirilor secundare ale celuilalt. De exemplu, în nuvela *Fîntîna Hazului,* Sadoveanu scrie : „Țiganii încremeniseră ca niște stane de piatră între ascuțișuri“. Scriitorul, luînd drept termen de comparație stana de piatră, ia o însușire — nemișcarea — a pietrei și o trece asupra altei noțiuni tocmai pentru a o caracteriza mai bine. Uneori însă scriitorul face asemenea comparații, încît ele sînt mai greu de înțeles, dar aceasta nu înseamnă că nu au totuși o bază reală și că nu duc la îmbogățirea capacității de individualizare a limbii.

O altă formă de trop simplu este *epitetul,* care trebuie înțeles ca un cuvînt menit să sublinieze una dintre însușirile distinctive ale unui fenomen, obiect sau caracter, într-un anumit moment, într-o anumită împrejurare. Dacă spunem simplu : „Astă seară este lună plină“, avem de-a face cu un epitet, cuvîntul „plină“ scoțînd în evidență o caracteristică distinctivă, individuală a lunii într-o anumită împrejurare.

Epitetul nu poate sta singur într-o propoziție sau frază, ci numai în legătură cu cuvîntul caracterizat, deoarece sensul epitetului trebuie să treacă asupra acestuia pentru a-i scoate mai mult în evidență însușirea subliniată.

Dacă nu se ia epitetul drept trop, adică dacă nu se consideră sensul figurat al cuvîntului respectiv, ci se amestecă și funcția lui gramaticală, atunci se poate ajunge la o denaturare a noțiunii de epitet. Determinările care compun împreună cu determinantele unități indisolubile sînt epitete numai în măsura în care scriitorul a scos în evidență sensul figurat al unui cuvînt pentru a-l determina pe altul. Altminteri ne aflăm în fața unor atribute, ceea ce este cu totul altceva.

Epitetul este un trop întîlnit în opera scriitorilor, și în special în a poeților. Tocmai pentru puterea lui de individualizare și de caracterizare, în *Scrisoarea* V, Eminescu spune :

„E frumoasă, se-nțelege... Ca copiii are haz,
Și cînd rîde face încă și gropițe în obraz
Și gropițe face-n unghiul ucigașei sale guri
Și la degetele mîinii și la orice-ncheieturi.

Nu e mică, nu e mare, nu-i subțire, ci-mplinită
Incît ai ce strînge-n brațe — numai bună de iubită"

Toate aceste cuvinte : frumoase, ucigașei, mică, mare, subțire, împlinită sînt epitete al căror sens trece asupra imaginii pe care și-o face cititorul despre fata descrisă de poet. Insistenta folosire a epitetelor în această strofă este determinată de dorința poetului de a fixa cît mai concret și în același timp cît mai plastic portretul celei care

„Dac-ai inimă și minte, te gîndește la Dalila".

S-a afirmat mai înainte că în comparație există două părți, legate între ele printr-o însușire comună. Dacă se părăsește una dintre părți, trecîndu-se sensul ei asupra celeilalte, atunci avem de-a face cu un alt trop, numit *metonimie*. Înlocuirea este posibilă numai dacă între cele două fenomene sau obiecte există o însușire comună pe care scriitorul vrea s-o scoată în relief.

Un exemplu de metonomie : Veronica Porumbaru scrie în poezia *Nu bate :*

„Cine să spună
de cînd e Ion iar la «Haș» ?"

Prin „Haș" se înțelege secția de celule din fosta închisoare Doftana, unde cei închiși erau supuși unui regim sălbatic. Deținuții politici din fosta închisoare numeau secția respectivă „Haș" și acest nou cuvînt (care nu era altceva decît pronunțarea literei *h)* a căpătat un conținut, un sens, acela de imagine a terorii. Poeta ia acest sens și îl folosește tocmai pentru a caracteriza regimul de teroare de la Doftana, nemaiavînd nevoie să redea întreaga expresie : secția „Haș" sau celulele „Haș".

Alteori metonimia este construită din exprimarea conținutului prin obiectul care îl conține. De pildă, se spune : am fiert o oală, în loc să se spună : am fiert o oală cu apă.

Uneori se înlocuiește opera cu numele autorului. Deseori se spune : l-am citit pe Leonid Leonov ; l-am ascultat pe Enescu ; l-am văzut pe Luchian.

Alteori se denumesc locuitorii unui oraș sau ai unei țări prin numele orașului, al țării sau prin denumirea despărțirii administrative. Se scrie : Bucureștiul va sărbători o sută de ani de la unire. Republica Populară Romînă participă la lucrările Conferinței energiei atomice.

Tudor Arghezi scrie :

„Eu, Domnule Ministru, m-am silit,
Cu sfaturi bune și povețe multe,
Să potolesc județul răzvrătit,
Dar nimenea nu vrea să mai asculte".

(Din *1907, „Raport de prefect").*

Scriitorii numesc cîteodată obiectele prin materialul din care sînt făcute : „Trestia se îndoi ușurel" (este vorba despre o undiță de trestie).

În construcția metonimiei se poate întîmpla înlocuirea părții printr-un întreg. Se spune : „Toată lumea a fost la expoziție", în loc de „Cinci oameni au fost la expoziție".

Această specie de metonimie se numește *sinecdocă.*

O altă specie este *hiperbola*. Pentru a da relief însuşirilor unui caracter sau fapt, scriitorul exagerează, construind o *hiperbolă*, iar cînd diminuează aceste însuşiri, le estompează, construieşte o *litotă*. Un exemplu de hiperbolă : „Pădurea steagurilor adumbrea piaţa". Un exemplu de litotă : „N-a înghiţit nici două picături de apă".

În schiţa *Savantul*, Caragiale scrie : „Tipul nostru iubeşte mai presus de orice ştiinţa şi Romînia, cărora le sacrifică activitatea, liniştea, sănătatea, familia sa. tot. El susţine că ştiinţa, deşi esenţial umană, trebuie, mai ales la o naţiune mică şi tînără ca a noastră, să fie naţională. El constată în fiece moment cu mîndrie progresul prodigios al ştiinţelor romîne. El dirijează un institut naţional savant, sau dacă nu pînă acuma, va inventa unul sau două pentru a le dirija, — institute absolut indispensabile Romîniei, care este şi trebuie să fie centrul şi farul cultural în Peninsula Balcanică..."

Citind acest pasaj, oricine înţelege că autorul îl batjocoreşte pe pretinsul savant. Din felul cum sînt întrebuinţate cuvintele în context, din contrastul dintre ele reiese poziţia autorului faţă de personajul descris.

Folosite astfel, cuvintele capătă sensuri figurate. Cînd Caragiale scrie că, de exemplu, „savantul" va inventa institute absolut indispensabile Romîniei, se înţelege că acest „indispensabil" nu are sensul direct, ci unul figurat, ironic, care produce asupra cititorului tocmai impresia contrară.

Ironia este şi simplă, redată în cîteva cuvinte. De exemplu, despre un om prost se spune uneori : „E deştept nevoie-mare !"

O altă specie a metonimiei este *eufemismul*, adică îndulcirea în formă a unor expresii, însă nu şi în conţinutul lor. Creangă scrie în *Poveste* („Prostia omenească") : „Ci-că era odată un om însurat şi omul acela trăia la un loc cu soacră-sa. Nevasta lui, care avea copil de ţîţă, era cam proastă ; dar şi soacră-sa nu era tocmai hîtră".

Cînd trebuie s-o caracterizeze pe nevasta omului însurat, Creangă foloseşte sensul direct al cuvîntului, dar cînd o caracterizează pe soacră foloseşte un sens figurat, un eufemism, spunînd că nu era tocmai hîtră. Cel care citeşte înţelege că şi soacra era proastă.

Unul dintre tropii care permit scriitorului să realizeze numeroase nuanţe de sens este *metafora*. Dacă în comparaţie trebuie să existe două fenomene legate prin însuşiri comune, dacă în metonomie un fenomen este înlocuit prin celălalt, în metaforă procesul este ceva mai complicat. Însăşi originea cuvîntului arată acest lucru. În greacă, *metaphora* înseamnă transpunere, transmutare. Sensul propriu al unui cuvînt capătă o altă semnificaţie, pe baza unei comparaţii care nu există în aparenţă, dar care este subînţeleasă.

În al doilea vers din *Melancolie*, Eminescu creează o metaforă :

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopţii moartă"

Cititorul sesizează că este vorba despre lună, dar înţelegerea aceasta i-a fost posibilă întîi pe baza unei comparaţii. Primul termen a dispărut şi atributele lui au trecut asupra celui de-al doilea. Luna apare, în adevăr, ca un astru mort, rece,

dar frumuseţea ei este maiestoasă, domină noaptea. Şi astfel înţelesul grupării „regina nopţii moartă“ a trecut prin asemănare şi contrast asupra altui cuvînt.

Un aspect al metoforei este *personificarea.* În creaţia artistică se acordă uneori obiectelor din natură însuşiri caracteristice numai fiinţelor. În basme, munţii se bat cap în cap, mătura zboară, focul vorbeşte.

Dar există şi unele personificări mai subtile, al căror înţeles este însă mai profund.

În 1942, în plin război hitlerist, Mihai Beniuc a publicat poezia „Meliţa“.

„Toată vara, toată toamna latră,
Meliţa, meliţa.
Cad puzderii cînepile verii,
Cînepile toamnei cad puzderii
Cum le muşcă îndîrjit şi latră
Meliţa, meliţa.

Urafuri albe — oase — împresoară
Meliţa, meliţa
Iară ea, flămîndă, mîncă, mîncă...
Meliţa, mai vrei? — Mai adă încă!
Urafuri albe — oase — împresoară
Meliţa, meliţa“.

. . . . . .

Poezia aceasta este o metaforă largă, o personificare a morţii care în vremea războiului distrugea vieţile tineretului. Pe un plan mai restrîns, meliţa poate să personifice mitraliera, care face să cadă puzderii „cînepile verii“ şi „cînepile toamnei“.

Cînd o întreagă operă literară este construită pe metafore, atunci ea devine o *alegorie.* Sensurile secundare ale unei sfere de fenomene au trecut asupra unei alte sfere de fenomene. Exemplul clasic în această privinţă îl constituie *fabula.*

Folosirea tropilor nu este obligatorie pentru un scriitor. Fără îndoială că nu există limbă vorbită sau limbă scrisă fără tropi, dar de aici nu trebuie trasă concluzia că tropul este elementul de bază al limbii artistice. Scriitorul foloseşte tropii atunci cînd crearea unor caractere sau prezentarea unor situaţii necesită o limbă bazată pe tropi. Sînt scriitori care în cursul aceleiaşi opere literare utilizează tropi într-o anumită parte, iar în alta nu utilizează aproape de loc sau pur şi simplu întîmplător. Aşa cum se ştie, limba, ca mijloc de creare a formei, este determinată de conţinut. Dacă un conţinut este redat printr-o povestire umoristică, sînt folosiţi anumiţi tropi, pe cînd într-o dramă sînt utilizaţi alţi tropi.

Chiar acelaşi trop are însuşiri diferite, în raport cu caracterul operei literare respective, trebuind să fie potrivit cu specificul operei.

În general este necesar să se accentueze că tropii nu constituie un scop în sine şi că nu trebuie folosiţi în mod exagerat. Importanţa tropilor constă în forţa lor de individualizare. Or, am văzut altă dată că individualizarea se obţine prin mai multe mijloace şi nu numai prin tropi. Totuşi, utilizarea de către scriitor a diferitelor sensuri ale cuvîntului, a tropilor, îmbogăţeşte şi înfrumuseţează limba şi deci contribuie la valoarea artistică a unei opere.

Figurile de stil

Pînă acum am cercetat cuvîntul în literatura artistică, privindu-l izolat şi nu în context, în organizarea sintactică a limbii. În context, scriitorul poate grupa cuvintele într-un anumit fel, le poate intona într-un anumit fel, după necesitatea construirii caracterului sau a redării situaţiei. O frază poate fi mai scurtă sau mai lungă, mai clară sau mai confuză. În cadrul ei, cuvintele pot fi pronunţate în diferite moduri. Pot exista mirări, exclamări, întrebări etc. Toate acestea nu numai că ajută la crearea caracterului, dar dau şi o anumită expresivitate limbii

„Nu e prea greu să construieşti într-o operă fraze alcătuite din cîteva propoziţii secundare. E mai greu să nu te repeţi în construirea frazelor ce urmează O frază, două, trei la fel şi, pe nesimţite, luneci spre o monotonie inadmisibilă : începi să-ţi legeni cititorul ca într-un fel de scrînciob. Opera capătă un ritm monoton, lipsit de impulsurile interioare necesare“ [1].

Cu cît scriitorul are mai dezvoltat ceea ce se numeşte simţul cuvîntului, cu cît cunoaşte mai bine sensurile şi nuanţele cuvintelor, cu cît stăpîneşte mai bine topica frazei, construirea ei, cu atît mai mult reuşeşte să creeze caractere individualizate. În prezentarea aceluiaşi caracter, pentru a-i reda diferite însuşiri, diferite stări sufleteşti, scriitorul foloseşte diferite grupări de cuvinte, diferite intonaţii caracteristice uneia sau alteia. Piesele lui Caragiale sînt un exemplu în această privinţă.

Organizînd şi intonînd în diferite feluri cuvintele, scriitorul realizează *figuri de stil,* care dau vorbirii un caracter expresiv. În alcătuirea acestor figuri de stil se calcă de cele mai multe ori regulile gramaticale. Este de la sine înţeles că nu orice încălcare a regulilor gramaticale constituie o figură de stil şi că nu oricine îşi poate îngădui asemenea... figuri de stil.

Una dintre cele mai frecvente figuri de stil este *anacolutul,* adică acordul neregulat între cuvinte. De exemplu, în *O scrisoare pierdută,* Cetăţeanul turmentat spune la un moment dat : „Acu ce treabă avem ?... Nu vă uitaţi la mine că sînt aşa de... Am făcut-o de oaie de tot. Să vezi d-ta cum de a devenit la băutură... că a fost lată de tot“.

Deseori auzim spunîndu-se : „O serie de studenţi au declarat...“ Subiectul — colectiv — este la singular, iar verbul se întrebuinţează la plural. Acest fel de anacolut este denumit *sileps.*

Printre figurile de stil trebuie să amintim lipsa conjuncţiilor sau folosirea exagerată a conjuncţiilor. Un exemplu de lipsă a conjuncţiilor :

„Tot pămîntul, lacul, cerul... toate, toate ni-s prieteni“.

(Eminescu, *Scrisoarea* IV)

Un exemplu de folosire masivă a conjuncţiilor :

. . . . . .

„Şi de lună şi de soare
Şi de pasări călătoare,

---

[1] A. Fadeev, *Munca scriitorului,* în volumul *Despre munca scriitorului,* Ed. Cartea rusă, 1955, p. 102.

Și de lună și de stele
Și de zbor de rîndunele,
Și de chipul dragei mele".

(Eminescu, *La mijloc de codru des*).

O figură de stil este *evocația retorică*. Pentru a fixa atenția cititorului într-un anumit moment asupra unui fenomen, obiect sau caracter, scriitorul pune o întrebare în legătură cu fenomenul respectiv. Întrebarea este astfel pusă, încît cititorul simte nevoia unui răspuns, pe care de cele mai multe ori îl dă chiar scriitorul *Scrisoarea II* a lui Eminescu începe astfel :

„De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi ?
De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi ?
De ce dorm, îngrămădite între galbenele file,
Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile ?"

Aici sînt cîteva evocări retorice, cîteva întrebări cărora poetul le dă răspuns în versurile următoare. Eminescu a avut nevoie de aceste evocări retorice tocmai pentru a atrage atenția asupra ideilor exprimate în versurile din prima parte a „scrisorii".

Alteori scriitorul se adresează direct caracterelor, obiectelor, punîndu-le întrebări care nu așteaptă răspuns. Acestea se numesc *invocații retorice* și scopul lor este de asemenea de a evidenția caracterul sau obiectul interpelat.

În *Cîntarea Romîniei*, adresîndu-se țării, Alecu Russo scrie :

„Nu ești frumoasă, nu ești înavuțită ? N-ai feciori mulți care te iubesc ? N-ai carte de vitejie a trecutului și viitorului înaintea ta ?... Pentru ce curg lacrimile tale ?..."

Punînd aceste întrebări, scopul scriitorului nu a fost să primească răspunsuri sau să dea el răspunsuri, ci să creeze în cititor o anumită stare psihologică, o anumită atitudine față de situația prezentată.

Același rezultat se poate obține și prin exclamații :

„Sărman cizmar !
Ce demon te-a ursit să stai
Pe trepiedul tău barbar
În noaptea limpede de mai ?"

(G. Topîrceanu, *Noapte de mai*).

În primul vers o simplă exclamație. Următoarele trei versuri constituie o invocare retorică.

Tot figura de stil este și *repetarea* unui cuvînt sau a unor cuvinte în cadrul unui text, repetare care conține esența întregului text. Iată un exemplu :

Pamfletul antimonarhic *La pensie, maiestate !*, semnat de Nicolae Cocea, sfîrșește astfel :

„La pensie ! ca să putem fi liberi și ca să putem scăpa, în sfîrșit, tu de noi și noi de tine.

La pensie, maiestate ! căci ar fi nedrept și rău să oprești un întreg popor din drumul lui, făcîndu-l să se împiedice de un ciot, de un bolnav și de un bătrîn".

Exclamaţia aceasta „La pensie“, repetată în cele trei fraze, reprezintă ideea centrală a textului, reprezintă poziţia autorului faţă de faptul comentat.

Repetarea la începutul fiecărei fraze sau vers se numeşte *anaforă*. Dacă repetarea se produce la sfîrşitul propoziţiilor, frazelor, în proză sau în versuri, se numeşte *epiforă*. Repetarea se poate produce şi la sfîrşitul unor strofe. Versurile :

„Şarpe, cînd te doare capul
Ieşi la drum şi-ţi cată leacul“

se repetă la sfîrşitul fiecărei strofe în poezia *Descîntec* de Mihai Beniuc.

În poezia populară se întîlnesc deseori confruntări ale unor fenomene, fapte, însuşiri, prezente în construcţii sintactice. În *Miorița*, ciobanul moldovean este astfel descris :

„Feţişoara lui
Spuma laptelui ;
Mustăcioara lui
Spicul grîului ;
Perişorul lui
Pana corbului ;
Ochişorii lui
Mura cîmpului !“

Există aici o serie de comparaţii prescurtate (greşit se crede că sînt metafore). Dar aceste comparaţii, în totalitatea lor şi luate în context, dau o confruntare a unor însuşiri, formează un *paralelism*, ceea ce reprezintă de asemenea o figură de stil.

Contrariul paralelismului este *antiteza*, adică evidenţierea diferenţelor, contradicţiilor dintre întîmplări, obiecte, caractere, diferenţiere petrecută însă în cadrul aceluiaşi fenomen. Un exemplu din poezia *Fata din Vietnam* de Victor Tulbure :

„Dacă-i zdrobiră gleznele pe roată,
din ea o vorbă n-au putut să scoată

Şi dacă ţeasta i-au izbit de vatră
le răspundea tăcerea ei de piatră“.

În aceste patru versuri este vădită intenţia poetului de a pune în antiteză crimele cotropitorilor Vietnamului cu atitudinea curajoasă a luptătoarei vietnameze.

Cîteodată, pentru a accentua o atitudine, un gest, un sentiment, o idee, scriitorii inversează ordinea firească a cuvintelor în proporţii şi fraze. Exemple :

„Putut-au oare-atîta dor
În noapte să se stingă“.

(M. Eminescu, *Cînd amintirile*).

Sau :

„Într-această *nenorocită* bătălie, boierii îşi aduceau cu durere aminte de atîţi voinici tovarăşi...“ (Al. Odobescu, *Doamna Chiajna*).

Ca și tropii, figurile de stil nu prezintă o valoare intrinsecă ci numai atunci cînd au un conținut, bogat. Folosirea lor este cerută, este determinată de conținut, și o utilizare arbitrară nu poate reprezenta nimic altceva decît formalism.

Figurile de stil pot fi întîlnite foarte des în vorbirea curentă. Ascultați cum perorează un om supărat, arătînd ce i s-a întîmplat, cum s-a certat cu vecinul sau cum a discutat în contradictoriu cu un cunoscut, și veți întîlni în expunerea lui numeroase figuri de stil.

* * *

Unii scriitori repetă cu insistență cuvinte în limba operelor pe care le creează. Zaharia Stancu își începe romanul *Dulăii* astfel: „Valea nu era verde. Nu era verde nici dealul. Nici cîmpul nu mai era verde. Nici pădurea. În valea aceea nici nu fuseseră". Repetarea negației este ostentativă, ca și repetarea cuvîntului „verde". Legate, ele creează imaginea contrară și repetarea lor vine să contureze și să accentueze această imagine a unei secete cumplite, pe o vale unde nimic nu este verde.

Poeții, pe lîngă faptul că repetă cuvinte, repetă și sunete, pentru a accentua, a intensifica sensul dat cuvintelor sau unui grup de cuvinte.

Un exemplu de repetare a unei vocale este cunoscutul vers din *Mortua est!*:

„*A*rgint e pe *a*pe și *a*ur în *a*er".

Aliterația aceasta dă verbului o sonoritate deosebită, o rară expresivitate fonetică, pe care Eminescu a căutat-o tocmai pentru a crea atmosfera cerută de conținut.

* * *

În limba vorbită și în aceea a operelor literare, se găsesc încercări de a se reproduce particularitățile fonice ale fenomenelor despre care se vorbește sau se scrie. Se imită sunetul, se creează onomatopeea.

În poezia *Cetatea Neamțului*, Coșbuc scrie:

„Și bum-bum apoi cu tunul,
Fire-ar ei de rîs, poleci!"

Poetul imită aici zgomotul făcut de tun. Asemenea încercări sînt frecvente în literatură și uneori se exagerează. În general poezia nouă evită onomatopeea, pentru că nu este necesar să se imite șuierul locomotivei, vîjîitul vîntului, pocniturile motoarelor de tractoare sau loviturile scandate ale ciocanelor pneumatice, pentru a se reda procesul muncii, atunci cînd scriitorul are la dispoziție atîtea alte mijloace poetice pentru a face aceasta.

Onomatopeea trebuie înțeleasă și într-un sens mai larg. Printr-o anumită grupare a cuvintelor și printr-o anumită repetare a unor cuvinte sau sunete se poate reda impresia unui sunet oarecare. De exemplu, citind cu glas tare prima strofă

din poezia *Fata morarului* de Coşbuc, se poate crea impresia zgomotului monoton produs de învîrtirea unei roţi de moară.

„Sub plopii rari apele sună
Şi plopii rari vîjîie-n vînt,
Iar roata se-nvîrte nebună —
Eu stau la covată şi cînt,
Dar singură nu ştiu ce cînt,
Şi-n ochii mei lacrimi s-adună.“

Rezumînd, se poate afirma că tropii şi figurile de stil sînt mijloace lingvistice, folosite de scriitor pentru a crea caractere şi situaţii. Aceste mijloace nu au o valoare artistică în sine, ci numai în raport cu conţinutul reliefat [1].

Capitolul IV

VERSIFICAREA

Limba vorbită a fiecărui popor are anumite particularităţi sonore care se fac remarcate cu uşurinţă. Există însă cîteva atare particularităţi comune tuturor limbilor, şi acestea sînt : accentuarea sau neaccentuarea silabelor, pauzele şi repetiţiile sonore.

În vorbirea obişnuită, aceste particularităţi se manifestă în mod dezorganizat, în sensul că, în afară de păstrarea regulilor gramaticale, nimeni nu dă atenţie organizării într-un anumit fel a silabelor accentuate sau neaccentuate, a pauzelor sau a repetiţiilor sonore. Vorbirea curentă nu cere o asemenea organizare, nu creează anumite forme, anumite calapoade în care să se toarne limba. Acest mod de a vorbi, de a transmite idei a devenit în literatură (orală sau scrisă) ceea ce se numeşte proză [2].

Experienţa umană a ajuns în vorbire şi la alte rezultate. Repetîndu-se anumite particularităţi sonore ale limbii şi păstrîndu-se o anumită simetrie a acestor particularităţi, s-a obţinut *vorbirea versificată*, s-au realizat versurile [3].

---

[1] Este neştiinţifică definiţia tropului înscrisă în *Dicţionarul limbii romîne moderne* (Ed. Acad. R.P.R., 1958) şi formulată astfel : *„Figură de stil care constă în întrebuinţarea unui cuvînt într-un sens diferit de cel obişnuit“* (vezi p. 884). Obiecţia faţă de această definiţie se referă aici la faptul că autorii dicţionarului nu fac nici o deosebire între tropi şi figuri de stil. Or, o cercetare ştiinţifică arată că practica şi teoria mai nouă au stabilit această diferenţiere, tropii fiind consideraţi ca *sensuri figurate ale cuvintelor luate separat*, iar figurile de stil sînt realizate prin *organizarea şi intonarea cuvintelor în context*. Deci sînt două aspecte diferite care nu trebuie confundate.

[2] În greaca veche, cuvîntul *prosó*, de unde provine *proza*, înseamnă *înainte*, iar în latină *prorsus* şi *prosus* însemna *înainte, drept*.

[3] Cuvîntul *vers* îşi are originea în cuvîntul latin *versus*, care înseamnă *întorsătură*. Pentru vers se mai întîlneşte şi numirea de *stih*, de la grecescul *stihos*, care înseamnă *rînd*.

În unele tratate se face greşeala de a se confunda vorbirea versificată cu poezia. Chiar şi Heliade Rădulescu făcea această distincţie. „Poezia sau Ποίησις — scrie Heliade — va să zică facere, creaţie... Versificaţia dar nu este poezie..., ci o formă metrică“ [1].

Cum a apărut vorbirea ritmică, baza versificării? Cercetările întreprinse atestă că acest fenomen s-a petrecut în stadiul primitiv al dezvoltării societăţii omeneşti, în procesul muncii. Lucrînd, omul făcea ritmic anumite mişcări şi le însoţea cu exclamaţii ritmice, care tot în procesul muncii s-au dezvoltat în cîntec.

Într-una din piramidele din Egipt s-a găsit un desen reprezentînd munca sclavilor la construirea piramidelor. În acest desen se poate observa un sclav cîntînd dintr-un instrument. Desigur că nu era pus de stăpîni să cînte pentru a-i distra pe cei ce munceau, ci pentru ca mişcările să se facă în ritmul cîntecului şi astfel să se coordoneze eforturile pentru ridicarea imenselor blocuri de piatră din care sînt construite piramidele. Este cert că aceiaşi sclavi îşi însoţeau munca, atunci cînd nu li se cînta din vreun instrument, cu exclamaţii ritmice dezvoltate apoi în cîntece.

Acest proces se petrece şi în vremurile noastre în ţinuturi înapoiate. Un explorator elveţian, Junod, a văzut un muncitor negru din arhipelagul Tonla din Pacific lucrînd la construirea unui drum. Negrul spărgea pietre şi cînta:

„Ne chinuie rău, ehei!
Se poartă rău cu noi, ehei!
Ei îşi beau cafeaua, ehei!
Şi nouă nu ne dau nimic, ehei!“ [2]

În afară de conţinutul antiimperialist al cîntecului, trebuie remarcată această exclamaţie de la sfîrşitul fiecărui vers şi care, după afirmaţiile cercetătorului, marca fiecare lovitură dată cu ciocanul în piatră.

Cercetătorul J. C. Andersen notează următoarele versuri auzite într-o insulă din arhipelagul Polineziei de la un trib de maori:

„Trage puternic, înfige adînc!
Cum bate inima mea
Cînd văd focul care-ţi ţîşneşte din ochi!
O, Puhi, uia!
Trage puternic, înfige adînc!“

Versurile acestea erau cîntate de conducătorul unei bărci în vreme ce îndemna pe vîslaşi să lopăteze ritmic.

Între primul şi ultimul vers, care de fapt erau strigăte ritmice, conducătorul improviza cuvinte de dragoste adresate unei fete din barcă. Ritmul vîslitului era marcat de accentuarea unor cuvinte din aceste versuri. Strigătul era funcţional, însă el era pe cale de a deveni refren al cîntecului improvizat [3].

---

[1] I. Heliade-Rădulescu, *Versificaţia*, apărută ca a doua introducere la *Curs întreg de poezie generală*, vol. I, 1868, p. LVII—CXII. Textul este reprodus din I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, ediţie îngrijită de D. Popovici, vol. II, p. 140—141.

[2] Vezi George Thomson, *Marxism and poetry* (Marxism şi poezie), Lawrence and Wishart, Londra, 1945, p. 16.

[3] Vezi J. C. Andersen, *Maori Life in Ao-tea* (Viaţa maorilor în Ao-tea), Londra, 1907, p. 373.

Exemplele acestea probează că exclamaţiile ritmice, scoase o dată cu mişcările ritmice din procesul muncii, au dus la apariţia cîntecelor şi a vorbirii ritmate.

Am precizat mai înainte că particularităţile sonore ale limbii sînt : accentuarea şi neaccentuarea silabelor, pauzele şi repetiţiile sonore. Dacă aceste particularităţi se organizează în vorbire într-un mod regulat, dacă silabele accentuate şi neaccentuate, dacă repetiţiile sonore şi pauzele sînt grupate într-un anumit fel, atunci vorbirea devine ritmică, se obţine ritmul.

Pentru ca ritmul să apară, este necesar să se repete unităţi asemănătoare şi finite. Hăulitul unui cioban de pe un vîrf de munte nu va produce senzatia de ritm, dar zgomotul roţilor de tren care trec în timpi egali peste capete de linii ferate dă această senzaţie. Cu atît mai mult se poate avea această senzaţie în limba vorbită, unde se poate organiza în mod deliberat repetarea regulată a unor silabe accentuate şi neaccentuate şi a unor pauze. În acest fel se va face simţită o unitate egală, repetată în cadrul unui întreg. Această unitate s-a numit *izometrie* (măsură egală). Ritmul, în vers, este repetarea regulată a unor unităţi lingvistice izometrice.

Ca mod organizat al limbii, ritmul este formă, şi de aceea el este determinat de conţinut. Formarea unităţilor izometrice şi repetarea lor nu sînt un simplu joc fonetic, ci concretizarea necesităţii exprimării unei idei sau a alteia, a prezentării unei situaţii sau a alteia.

Schimbarea ritmului se produce de la o poezie la alta, în cadrul aceleiaşi poezii sau chiar în cadrul aceleiaşi strofe. Cîteva exemple din lirica lui Eugen Jebeleanu :

„Ei au căzut cu faţa la duşmani,
Dar nu sînt morţi, căci inima lor bate
De dincolo de moarte şi de ani,
De-a pururi pentru noi şi libertate"..

(*Pe lespedea eroilor*)

Aici ritmul este lent, grav, aşa cum cere evocarea unor eroi căzuţi în luptă. Armonia versurilor se realizează printr-o cadenţă liniştită.

Nu acelaşi lucru se întîmplă în *Cîntec despre Bucureşti,* scris pentru Festivalul mondial al tineretului.

„Bucureşti, Bucureşti,
Cîte flamuri la ferești
Şi cîţi ochi ca să priveşti
Chipurile tinereşti
Ce veniră să te vadă
De pe faţa lumii toată !"

Ritm viu, cadenţă rapidă, iată ce necesita o poezie creată pentru a exprima bucuria întîlnirii tinerilor din lumea întreagă.

Schimbarea ritmului în cadrul poemului *Bălcescu* este concludentă pentru demonstrarea tezei că ritmul este determinat de conţinut. Cînd descrie atmosfera din Europa premergătoare revoluţiei din 1848, Jebeleanu foloseşte ritmul lent, care îi dă ocazia să marcheze puternic anumite fenomene sau împrejurări :

„Se-ntinde foame-n lume, amarnică și goală,
Cu trupul lung și palid, cu sînii grei, de plumb.
Ea zămislește-n zdrențe copilu-i cel mai scump
Cu plete-nflăcărate și numele : «răscoală»“.

Dar cînd aduce în fața cititorului lupta poporului pe străzile Bucureștiului, ritmul se schimbă, devine precipitat :

„Și, privește-acum : aleargă
Spre palat o lume-ntreagă,
Pravila să-și mîntuiască,
Libertatea țării dragă !

Vin cavafii, tăbăcarii.
Vin cu fețele-ndîrjite,
Pe sub haine, drept podoabă,
Cu satîre ascuțite“.

In cadrul strofei, schimbarea ritmului este și mai marcantă, mai semnificativă.

„Fii neîndurător
Cu cei care lovesc în tinerețe.“

(*Fiului meu*)

În primul vers se rostește o sentință. De aceea el trebuie să fie scurt și într-un ritm sacadat.

Al doilea vers cuprinde o explicație, o completare a sentinței, în consecință și ritmul este mai lent.

Fără îndoială că ritmul este particularitatea de bază a versului, dar nu este singura, pentru că altfel, fără prezența altor particularități, ritmul nu poate contribui la crearea unui vers, ci numai la crearea unei vorbiri ritmate.

Care sînt aceste particularități ?

În vorbirea curentă, în proză, cuvintele sînt rostite unit, fără pauze speciale, fără accentuări speciale, decît în anumite ocazii și cu anumite intenții. De exemplu, rostind fraza : „Mama, îmbătrînită, alergă cu sprinteneala unei fetișcane și, stropind cu lacrimi petlițele mantalei lui Grigorie, îl îmbrățișă cu lăcomie, murmurînd ceva neînțeles, fără șir, care nu se poate rosti prin cuvinte“ *(Pe Donul liniștit)*, nu dăm o intonație specială cuvintelor și nu facem anumite pauze în afară de cele cerute de punctuație.

Dar, dacă citim următoarele versuri ale lui Maiakovski

„Sfîrșiți cu toate !
Ajunge !
Destul !
In acest an
de foamete —
nu se poate !“

(*Poemul lui octombrie*)

vom observa că fiecărui cuvînt îi dăm o pronunțare deosebită și astfel scoatem în evidență tocmai ceea ce a voit să spună poetul.

Dușmanii lui Maiakovski afirmau că în poezia lui se manifestă influențe formaliste și justificau prin aceea că poetul își scria versurile într-o anumită ordine grafică, în „scară". În realitate, Maiakovski voia să accentueze, să sublinieze sensul cuvintelor și prin poziția lor grafică în poezie. De altfel este clar că în vers cuvîntul sună mai precis, mai independent decît în vorbirea în proză.

Această independență, această expresivitate mărită se poate obține și cu ajutorul pauzelor, care constituie o altă particularitate a versului. Numărul pauzelor în versuri este mai mare decît în proză.

Pauza reprezintă o oprire a glasului, despărțind o unitate verbală în părți distincte. În vorbire se întîlnesc trei forme fundamentale de pauze : finit-narativă ; interogativă ; exclamativă.

În versuri se întîlnesc și altfel de pauze. De exemplu, în poezia *Lidice,* Eugen Jebeleanu scrie :

„Spre Lidice goneam. Nu întrebam
nimic nici unul. Ne uitam pe geam
cum rînd pe rînd zburau în urma noastră
cîte un sat, cîte-o pădure-albastră".

Dacă, citind aceste versuri, am plasa pauzele normal ca în proză. am ajunge la o altă structură a strofei și anume :

„Spre Lidice goneam
Nu întrebam nimic nici unul
Ne uitam pe geam cum rînd pe rînd zburau în urma noastră
Cîte un sat, cîte-o pădure-albastră".

Punîndu-se astfel pauzele, nu numai că am răsturnat complet structura grafică a versurilor, dar și cuvintele capătă o altă intonație, iar unitatea intrinsecă a strofei nu se mai păstrează. Însă citind așa cum a scris poetul, care a folosit aici așa-zisa „trecere" dintr-un vers în altul, vom auzi :

„Spre Lidice goneam. Nu întrebam (pauză)
nimic nici unul. Ne uitam pe geam" (pauză).

Aici apare o altă pauză decît cele obișnuite, o pauză numită „permanentă" și care este deseori întîlnită în versuri.

Ascultînd cum vorbesc oamenii, se poate constata că starea lor emotivă influențează asupra modului de exprimare. Un tînăr care îi declară unei fete că o iubește nu vorbește la fel cu speculantul din piață care încearcă să convingă o cumpărătoare că marfa lui este mai bună. De asemenea, el nu îi va rosti o tiradă gen Rică Venturiano : „Angel radios !... precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de cînd te-am văzut întîiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii ; da, sînt nebun..."

Trecînd prin diferite stări emotive, omul își modifică modul de a vorbi, de a se exprima, fapt vizibil în vocabular, în topica frazei, în expresivitatea cuvintelor.

Cîteva exemple din *O scrisoare pierdută :*

„Tipătescu *(nervos)* — Pentru ce ? pentru ce ? Tu mă întrebi pentru ce ? Pentru nerozia care ai făcut-o tu, pentru ca să evit nenorocirea pe care ai cauzat-o tu din neglijență. Se poate atîta distracție ! atîta nebăgare de seamă !

Tipătescu *(impacientat)* — Pardon, d-le Dandanache, doamna e soţia d-lui prezident al Comitetului, domnul care v-a condus aici *(subliniază silabic)*, domnul Zaharia Trahanache, doamna Zaharia Trahanache...

Tipătescu *(turbat)* — îl împuşc ! îi dau foc ! trebuie să mi-l aducă aici numaidecît, viu ori mort, cu scrisoarea".

În vers, caracterul emoţional al vorbirii este şi mai evident. El este marcat prin expresivitatea cuvîntului, prin reliefarea compoziţiei sonore a cuvîntului, prin abundenţa de pauze. Vorbirea emoţională dă versului o rezervă de forme verbale pentru exprimarea stărilor emoţionale trăite de poet şi pe care acesta vrea să le comunice cititorului. Poetul selecţionează din această vorbire emoţională ceea ce este mai caracteristic pentru starea respectivă. De aceea se poate spune că „versul nu este altceva decît o formă tipizată a vorbirii emoţionale" [1].

*
* *

De cînd a apărut vorbirea versificată, rolul principal l-a avut silaba, care a devenit unitatea ritmică. La început, valoarea silabei în vers era stabilită prin durata pronunţării ei, pentru ca mai tîrziu să se producă o schimbare esenţială, valoarea fiind determinată de accentuarea sau neaccentuarea silabei.

În perioada cînd poezia nu era separată de muzică, a sincretismului artei, era firesc ca *timpul* să marcheze valoarea silabei. Poeziile se cîntau fie de poet, fie de cor. Ritmul versului trebuia acordat cu ritmul muzicii, şi de aceea conta durata pronunţării unei silabe. Astfel a apărut *versificarea cantitativă,* a cărei unitate de măsură era *mora,* adică timpul necesar pentru pronunţarea unei silabe scurte. O silabă lungă dura două more. Versificarea a impus (de altfel ca şi în limba vorbită obişnuit) îmbinarea silabelor scurte şi lungi, ceea ce a dus la formarea unităţii ritmice denumită *picior.*

Modul de îmbinare a silabelor scurte şi lungi, variat după numărul silabelor şi după poziţia ocupată, a determinat apariţia diferitelor picioare, care au căpătat şi denumiri diferite.

Semnul grafic pentru silaba scurtă era ∪ iar pentru silaba lungă era —

În versificarea cantitativă folosită în antichitate, şi în special de către poeţii greci şi latini, cele mai cunoscute unităţi metrice (picioare) erau :

Iambul : ∪ —
Troheul sau horei : — ∪
Spondeul : — —
Dactilul : — ∪ ∪
Amfibrahul : ∪ — ∪
Anapestul : ∪ ∪ —
Bachul : — — ∪
Antibachul : ∪ — —
Amfimacrul : — ∪ —
Antispastul : ∪ — — ∪

Ionicul ascendent : ∪ ∪ — —
Ionicul descendent : — — ∪ ∪
Peonul prim : — ∪ ∪ ∪
Peonul secund : ∪ — ∪ ∪
Peonul al treilea : ∪ ∪ — —
Peonul al patrulea : ∪ ∪ ∪ —
Epitritul prim : ∪ — — —
Epitritul secund : — ∪ — —
Epitritul al treilea : — — ∪ —
Epitritul al patrulea : — — — ∪

[1] Л. У. Тимофеев, Теория литературы, Учпедгиз, 1948, p. 237.

La rîndul lor, picioarele se grupau în *metri*. Cel mai răspîndit era hexametrul, format — cum îl arată și numele — din șase picioare, dintre care primele cinci erau dactili, iar ultimul troheu.

Iată schema clasică a hexametrului :

$$-\cup\cup\,|\,-\cup\cup\,|\,-\cup\cup\,|\,-\cup\cup\,|\,-\cup\cup\,|\,-\cup\,|$$

Totuși, în poezia clasică se întîlnesc diferite scheme ale hexametrului. Spre pildă :

„Arma vi/rumque ca/no Tro/iae qui/ primus ab/oris".

$$-\cup\cup\ -\cup-\ --\ --\ --\ -\cup\cup\ --$$

(Vergiliu, *Eneida, I*)

Poetul nu a respectat regula formării din dactili a primelor cinci măsuri izometrice. Picioarele trei și patru, în loc să aibă o silabă lungă și două scurte, au două silabe lungi. În fond, este același lucru, pentru că atît în dactil, cît și în aceste două picioare există două more, deci durata pronunțării este aceeași.

O licență și-a permis poetul și în ultimul picior. În loc de troheu sînt două silabe lungi. Aici nu se mai poate vorbi de o egalitate în durata pronunțării troheului și a acestui picior. În practica poeților antichității, exista obiceiul de a lungi ultimul picior după nevoie, fără să se respecte cu strictețe regulile prozodiei.

Pentimetrul, mai puțin utilizat, era format din patru dactili și o silabă lungă la sfîrșit

$$-\cup\cup\,|\,-\cup\cup\,|\,-\cup\cup\,|\,-\cup\cup\,|\,-\,|$$

Cunoașterea versificării cantitative este necesară pentru studierea literaturii antice, dar în aceeași vreme contribuie la înțelegerea trecerii la *versificarea calitativă*, în care se ține seama de accentuarea sau neaccentuarea silabei.

În cursul dezvoltării artei, mai cu seamă după ce scrisul capătă o răspîndire mai mare, poezia începe să se despartă de muzică, bazîndu-se numai pe cuvinte. Dar, pierzînd legătura cu muzica, poezia pierdea și ritmul. Silaba nu mai putea să fie considerată după timpul necesar rostirii ei, ci își dobîndea valoarea prin accentuarea sau neaccentuarea ei. În felul acesta, nu mai avea rolul de *unitate ritmică*. Trebuia găsit altceva care s-o suplinească.

În vorbirea obișnuită se întîmplă uneori ca sfîrșitul a două propoziții alăturate să se potrivească, să aibă aceleași sunete. Aceasta este *rima*. Ascultătorul sesizează faptul, dar încă nu poate considera că s-au format versuri. Contribuția poporului — marele poet anonim — și a poeților a constat în crearea unui complex nou. Silabele accentuate și neaccentuate s-au grupat în mod regulat ; s-au stabilit pauze în mod regulat și mai ales s-au potrivit sunetele de la sfîrșitul propozițiilor și astfel a apărut rîndul-vers, adică organizarea sonoră a unei unități finite, care îndeplinește funcția de unitate ritmică.

Procesul a fost greu și îndelungat. Cu timpul, la sfîrșitul rîndurilor a apărut un complex, format din repetarea sunetelor, accentuarea finalului propoziției și pauza. Acest complex, denumit *constantă*, a contribuit la formarea rîndurilor-versuri,

care se diferenţiază de proza rimată prin faptul că, repetîndu-se, dau naştere ritmului. Spre deosebire de ritmul versului cantitativ, obţinut din pronunţarea scurtă şi lungă a silabelor, ritmul versului calitativ se bazează pe accentuarea şi neaccentuarea silabelor, pe pauze şi pe repetarea sunetelor, pe rimă. Tocmai aceste elemente dau versului calitativ o mai mare elasticitate decît avea cel cantitativ. De aici apare o mai mare posibilitate de exprimare a diferitelor idei şi sentimente.

Silabele accentuate şi neaccentuate nu se organizează în rînd întotdeauna la fel ; după modul cum sînt grupate se disting trei tipuri de versuri : *silabic, silabo-tonic* şi *tonic*.

Care sînt particularităţile acestor trei tipuri ?

Versificaţia silabică se caracterizează prin faptul că în fiecare rînd-vers dintr-o poezie se găseşte *acelaşi număr de silabe*. De exemplu, într-o poezie concepută în alexandrini, toate rîndurile-versuri vor avea douăsprezece silabe.

Acest sistem nu conferă poeziei o deosebită forţă de exprimare, întrucît nu se ţine seama de modul cum sînt repartizate silabele accentuate şi neaccentuate. Există limbi în care accentul cade în cuvinte cu regularitate pe aceeaşi silabă. De exemplu, în limba franceză, accentul cade întotdeauna pe ultima silabă din cuvînt. De aceea versificarea silabică este în franceză mult mai expresivă decît în limba romînă, în care poziţia accentului variază.

Versificaţia silabo-tonică oferă mari posibilităţi de expresivitate a limbii. În sistemul versificării silabo-tonice, într-o poezie fiecare rînd-vers are *acelaşi număr de silabe :* are *acelaşi număr* de silabe *accentuate* şi deci şi *neaccentuate ; silabele accentuate* ocupă *aceeaşi poziţie* în fiecare rînd-vers.

Un exemplu din poezia *1848* de Radu Boureanu :

„Au/ ri/di/cat/ o/ fla/că/ră/ de/ gîn/duri/

∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪

ju/cînd/ pe/ cer/ stin/dar/dul/ li/ber/tă/ţii/“.

∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪

În cele două versuri există cîte 11 silabe, dintre care 5 sînt accentuate şi 6 neaccentuate. Silabele neaccentuate în amîndouă versurile sînt : 1, 3, 5, 7, 9 şi 11, iar cele accentuate sînt : 2, 4, 6, 8, 10.

Îmbinarea silabelor accentuate şi neaccentuate a dat naştere la măsuri metrice, picioare, asemănătoare cu cele din versificarea cantitativă. Silaba neaccentuată se notează cu semnul grafic ∪, iar cea accentuată cu semnul ⏑ .

Cele mai folosite măsuri în versificaţia calitativă sînt :

Iambul : ∪ ⏑

Exemple :

„Mai am/ un sin/gur dor/“.

∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑

(M. Eminescu)

„La tîm/-ple mi/ s-a strîns/ părul/ cărunt/“.

∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑ ∪ ⏑

(M. Beniuc)

Troheul : ´ ˘

Exemple :

„Iată/ vin în/ cale/“.

´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘

(Miorița)

„Cerul/ și-a schim/bat veș/mîntul/“.

´ ˘ ´ ˘ ´ ˘ ´ ˘

(G. Topîrceanu)

Dactilul : ´ ˘ ˘

Exemple :

„Sună păl/durile/ fîșîie/ frunzele“.

´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘

(D. Bolintineanu)

„Sufletul/ meu e al/ vostru to/varăși...“ [1]

´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘

(M. Banuș)

Amfibrahul : ˘ ´ ˘

Exemple :

„Nu plînge ! / Dă-ți suflet ! / Cu fire/ voinică“.

˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘

(T. Neculuță)

„Ș-o doare/ durerea/ de milă/ cu drag/“ [2].

˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´

(G. Coșbuc)

Anapestul · ˘ ˘ ´

Exemple :

„Tineret ! / torțe-n mîini/ plete-n vînt/“.

˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´ ˘ ˘ ´

(A. Toma)

Iambul și troheul formează un grup de măsuri bisilabice, iar celelalte trisilabice. În iamb accentul cade pe silabele cu soț, în troheu pe silabele fără soț, iar în măsurile trisilabice accentul cade peste două silabe, pe a treia. Accentele apar astfel :

Iamb	accentele	cad	pe	silabele	2, 4, 6, 8	etc.
Troheu	„	„	„	„	1, 3, 5, 7	„
Dactil	„	„	„	„	1, 4, 7, 10	„
Amfibrah	„	„	„	„	2, 5, 8, 11	„
Anapest	„	„	„	„	3, 6, 9, 12	„

[1] Ultimul picior nu este dactil, ci troheu.
[2] Ultimul picior este iamb.

Trebuie subliniat că nu întotdeauna se păstrează cu stricteţe această accentuare, existînd uneori omisiuni sau modificări care nu trebuie să deruteze, deoarece, dacă se cercetează în ansamblu mai multe rînduri, strofe sau poezia întreagă, se poate observa care este măsura în care au fost scrise versurile respective. Aceste omisiuni şi modificări dau naştere la numeroase variaţii în versificare, ceea ce îl ajută pe poet să mînuiască o limbă artistică mai variată şi mai expresivă.

* * *

În vorbirea versificată, pauzele au o însemnătate deosebită, ajungîndu-se ca aproape fiecare cuvînt să fie pronunţat ca izolat. Poeţii folosesc aceste pauze pentru a da nuanţe cuvintelor şi pentru a contribui la formarea ritmului.

Citind strofa următoare din poezia *Nu bate!* de Veronica Porumbacu :

„— Nu bate, nu bate! —
azi iar se ridică din zid,
Tot dealul se zbate
cu pieptul pietros răscolit“,

şi comparînd versul prim cu al treilea, vom observa că au acelaşi număr de silabe, accentele sînt puse la fel şi totuşi fiecare dintre aceste două versuri are individualitatea lui. Ce contribuie la aceasta? Modul în care poeta a făcut pauza dintre cuvinte. În primul vers, pauza este pusă la mijloc, între cele două exclamaţii. În al treilea vers, pauza este aşezată la sfîrşit. Această diferenţiere în plasarea pauzelor intervine în ritm şi deci şi în expresivitatea versurilor. Dacă cercetăm cum este pusă pauza în primul vers, observăm că ea împarte rîndul în două semiversuri formate din cîte un dactil. Mai clar se poate vedea aceasta în următoarele versuri din *Scrisoarea IV* a lui Eminescu :

„Stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri,
Iar în fundul apei clare doarme umbra lui de veacuri,
Se înalţă în tăcere dintre rariştea de brazi,
Dînd atîta întunerec rotitorului talaz“.

Pauza este mereu la mijloc şi se repetă în fiecare vers. O asemenea pauză se numeşte *cezură* şi ea este găsită de obicei în versuri formate din mai multe picioare. Rolul ei este acela de a accentua ritmul.

Alteori, pauza de la sfîrşitul rîndurilor dă un accent şi mai puternic, deoarece ea se sprijină pe *constantă.*

Există însă cazuri cînd un rînd nu este terminat din punctul de vedere al sensului, care trece şi în versul următor. Aici se petrece ceea ce se numeşte trecere sau încălecare a versului. Pauza pusă la sfîrşitul rîndului se opune acestei treceri şi trecerea totuşi se face. Din această ciocnire dintre pauză şi trecere reiese o accentuare puternică a rimei, o sonoritate deosebită a limbii literare.

Iată un exemplu :

„Din raftul de alături, subţirea cărţulie
Se-ntreabă cu sfială din palida-i hîrtie“.

(Tudor Arghezi, *Volumul şi crîmpeiul*).

Ultimul picior, în vers, are întotdeauna importanţă, deoarece de obicei cu el se formează rima. Poeţii dau atenţie unde plasează ultima silabă accentuată, pentru că ea dă vigoare rimei. Totuşi, după ultimul accent mai pot urma silabe neaccentuate. Complexul format la sfîrşitul versului din silaba accentuată şi cele neaccentuate (atunci cînd există) se numeşte *clauzulă.*

Terminaţia versului poate fi formată din o singură silabă accentuată, şi atunci se numeşte *masculină.* Dacă este formată dintr-o silabă neaccentuată este *feminină,* iar din două silabe neaccentuate este o terminaţie *dactilică.*

* * *

În procesul creaţiei, poeţii făuresc rime care se deosebesc între ele. Astfel, rimele se pot diferenţia după poziţia pe care o au unele faţă de altele. Există *rime alăturate,* sau *împerecheate* (a a) ; rime *triple* (a a a) ; rime *încrucişate* (a b a) ; rime *îmbrăţişate* (a b — b a) ; rime *ternare* (a a b — a a b).

Privite din punctul de vedere al sunetelor care se repetă, rimele sînt *exacte,* atunci cînd se repetă aceleaşi sunete *(geamăn — seamăn)* şi *inexacte* sau *asonante,* atunci cînd se repetă vocale asemănătoare *(zglobiu — ştiu).*

Rimarea consoanelor se întîlneşte foarte rar în limba noastră. O asemenea rimare se numeşte *consonantă.* Poeţii, stăpîni pe limbă şi pe măiestria lor în ceea ce priveşte versificarea, fac versuri cu *rime compuse.* De exemplu Eminescu rimează *„plînsu-şi“ cu „însuşi“, „împietrit-o“ cu „iubito“ ;* iar Coşbuc rimează *„frîngîndu-l“ cu „gîndul“.*

Privite din punctul de vedere al numărului sunetelor care se repetă, rimele sînt *sărace* şi *bogate.* Exemple de rimă săracă : „învech*it* — putrez*it* — prăbuş*it*“ ; „cîmp*ie* — mlăd*ie*“. Exemple de rimă bogată : *„lege* — dez*lege*“ ; *„gene — lene“ ; „flamuri — ramuri“.*

Alexandru Toma, în poezia *Minunea,* rimează două cuvinte asemănătoare fonetic, dar care au sensuri diferite :

„De ce nu-i dai minuni să semeni
Cu sfîntul har şi-n piept de semeni“.

* * *

Din cele demonstrate pînă acum apare concluzia că în versificare rima are un rol deosebit. Prin faptul că ea este constituită din repetarea sunetelor şi se sprijină pe pauză, în mod firesc atrage atenţia asupra ei şi deci asupra cuvintelor care rimează. În consecinţă, poetul face să rimeze de obicei cuvintele pe care vrea să le scoată mai mult în evidenţă şi astfel, cu ajutorul rimei, subliniază anumite idei sau sentimente.

Pe de altă parte, rima leagă între ele rîndurile, formînd o construcţie ritmică mai complicată, *strofa,* care nu este altceva decît „unirea rîndurilor legate prin rimă şi intonaţie comună“ *(Timofeev).*

Strofele sînt mai scurte sau mai lungi, şi aceasta depinde de necesitatea poetului de a exprima ideile, evenimentele sau sentimentele în fraze mai dezvoltate, mai largi sau mai restrînse.

Strofele diferă după numărul şi ordinea rimelor.

Există strofe de două versuri. În poezia antică era răspîndit *distihul elegiac* şi mai tîrziu, în poezia franceză, distihul în vers *alexandrin.* Versul alexandrin, format din douăsprezece silabe, a fost folosit pentru prima dată în secolul al XII-lea, în poeme despre Alexandru Machedon, de unde şi denumirea de vers alexandrin.

O strofă formată din trei versuri se numeşte *terţet* şi poziţia rimelor poate să fie — a a a (trei rînduri cu aceeaşi rimă). O formă a terţetului este *terţina,* în care rîndurile extreme rimează, iar rîndul de la mijloc rimează cu extremele strofei următoare (a-b-a ; b-c-b ; c-d-c etc.).

Strofa cea mai răspîndită este *catrenul,* formată din patru versuri. Rimele pot fi (a-a, b-b) ; încrucişate a-b, a-b sau îmbrăţişate (a-b, b-a).

Sînt strofe de cinci versuri *(cvintet),* de şase versuri *(sextină),* de şapte versuri *(septet),* în care variaţia rimelor depinde de fantezia şi de meşteşugul poetului. Strofa de opt rînduri, numită *octavă,* avînd schema a b a b a b c c era des folosită de poeţii francezi din secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Cunoscutul poet François Villon îşi scria baladele în octave, însă de preferinţă folosea schema ab, ab, bc-bc.

Există strofe din nouă rînduri : nonă (vezi *Sub patrafir* de Coşbuc) ; din zece rînduri : decimă (vezi *Poetul* de Coşbuc) ; din douăsprezece rînduri (vezi *Balada* de Coşbuc). Toate aceste măsuri ritmice, strofe, sînt scrise în diferite variaţii de rime. De exemplu, schema folosită de Eminescu în poezia *Miron şi frumoasa fără corp,* cu strofa de nouă rînduri, este a b a b c d e d e, pe cînd Coşbuc, în poezia *Sub patrafir,* cu strofe tot de nouă rînduri, foloseşte schema a b b a c d d d c.

O poezie cu *formă fixă,* deosebită prin gruparea rîndurilor şi a rimelor, este *sonetul,* care reuneşte patrusprezece versuri în două catrene şi două terţete. Schema rimelor în catrene este a b — a-b, a b a b sau, cea mai cunoscută în lirica noastră prin sonetele lui Eminescu, a b b a — b a a b. În terţete, schema rimelor variază. La Eminescu este c d c — d c d sau chiar, c d e, c d e (vezi sonetul *Trecut-au anii*).

O altă formă fixă de poezie este *rondelul,* compus din treisprezece versuri, grupate în trei catrene şi un vers independent. Primele două versuri sînt identice cu versurile şapte şi opt. De asemenea, primul vers este identic cu ultimul.

Schema rimelor este următoarea : ab-ab/ba. ab/ab. ab/a, dar poate fi şi ab-ba/ba, ab/ab, ba/a.

La origine, în poezia franceză medievală, rondelul avea opt versuri, unite prin două rime. Primul şi al doilea vers se repetau la sfîrşitul rondelului. În literatură se întîlnesc şi rondeluri de 15 versuri, însă destul de rar.

În literatura noastră a contribuit la dezvoltarea rondelului Alexandru Macedonski, iar în ultima vreme Cicerone Theodorescu.

Glosa este de asemenea o formă fixă de poezie. Fiecare vers din prima strofă este dezvoltat într-o strofă următoare, repetîndu-se la sfîrşitul ei. Ultima strofă este transcrierea identică a primei, însă inversată : ultimul vers a devenit primul şi primul a rămas ultimul.

Glosa scrisă de Eminescu are o primă strofă compusă din opt versuri. Urmează apoi opt strofe, dezvoltînd fiecare cîte unul dintre aceste versuri şi repetîndu-l în finalul ei. Poezia se încheie cu transcrierea în sens invers a primei strofe.

Gazelul şi frescoritornela sînt înscrise şi ele printre poeziile cu forme fixe. În lirica modernă aproape că au dispărut.

Uneori poeţii grupează în strofe rînduri de diferite picioare, în versuri numite libere. Grigore Alexandrescu compune, de exemplu, în fabula *Lişiţa, raţa şi gîsca*, următoarea strofă :

„Cuvintele aici scrise să nu vă pară glume :
Consiliuri d-acestea vedem destule-n lume
Şi la noi mai ales
Se-ntîmplă foarte des“.

În istoria literaturii se întîlnesc poeţi care nu grupează rîndurile în strofe, făurind versuri numite *astrofice*. Poemul *Lazăr de la Rusca* al lui Dan Deşliu nu are strofe , în afară de partea a IX-a, unde găsim trei strofe de patru rînduri, una de cinci rînduri, o srofă de opt rînduri şi alta de douăsprezece rînduri.

*
* *

Trecerea de la vorbirea obişnuită, în proză, la vorbirea versificată, la versuri, s-a petrecut în fiecare limbă în cursul unui proces îndelungat, în care creaţia literară populară a fost principalul element activ. În prima fază s-a lucrat pentru obţinerea ritmului prin organizarea silabelor accentuate şi neaccentuate şi apoi s-a trecut la rimă.

În poezia noastră populară, fenomenul acesta se observă mai puţin, rima fiind una dintre caracteristicile de bază. Totuşi, în creaţii mai vechi, se găseşte o mai mare preocupare pentru ritm, obţinut prin gruparea accentelor, decît pentru numărul silabelor din fiecare rînd vers.

În *Urare cu plugul* se află următoarele versuri :

„La luna,
la săptămîna
s-a dus badea să vadă
grîul de-i răsărit,
dar era de secerat“.

În aparenţă, avem în faţă o strofă de cinci versuri. În realitate sînt numai patru, deoarece „La luna, la săptămîna“ formează un singur vers, însă, pentru accentuarea diferenţei dintre termenele la care s-a produs acţiunea care urmează, rîndul-vers a fost frînt în două părţi. Procedeul acesta era des folosit în poezia populară şi el a fost preluat şi de unii poeţi contemporani.

Trecînd la analiza celor patru versuri, vom observa că primul are 8 silabe cu 3 accente şi al patrulea 7 silabe cu 3 accente.

Este evident că poetul anonim a obţinut ritmul prin aşezarea în fiecare dintre cele patru versuri a unui număr egal de silabe accentuate. Numărul silabelor neaccentuate nu a contat.

O asemenea versificare se numeşte *tonică* şi ea dă versului o mare flexibilitate sintactică, deci o mare expresivitate.

Acest lucru a fost înțeles cel mai bine, în întreaga poezie universală, de către Vladimir Maiakovski, despre care se poate spune că a făurit versul tonic.

Maiakovski a preluat experiența poeziei populare ruse (vestitele *bîline* sînt compuse în versuri tonice) și a introdus elemente noi, care, completînd principiul egalității accentelor în toate rîndurile-vers, au dat strălucirea cunoscută a poeziei maiakovskiene.

În multe poezii scrise în versuri tonice, Maiakovski a folosit rima, fapt neobișnuit, într-o asemenea versificare. Dar tocmai această noutate, adusă de un mare maestru al limbii ruse, a venit să accentueze forța intrinsecă a versului tonic, să-i mărească claritatea lui ritmică.

Folosind în mod creator procedeul din poezia populară al frîngerii versului, Maiakovski a mers mai departe. La fel, frîngerea versului este însoțită de o accentuare a pauzelor dintre cuvinte în vederea scoaterii în evidență a fiecărei nuanțe a sensului, a fiecărei stări emoționale. Pauze există și în versificarea silabică, și în cea silabotonică, însă uneori ele pot fi slăbite din cauza sensului versurilor sau a necesității așezării accentelor în locuri fixe. Versul tonic, prin flexibilitatea poziției accentelor, dă ocazia să se marcheze pauzele mult mai puternic și deci să se creeze o mai mare expresivitate. Maiakovski a folosit din plin aceste posibilități și a mers cu frîngerea versului pînă la izolarea fiecărui cuvînt, ceea ce dă poemelor lui un aspect grafic cu totul neobișnuit.

Poemul *Vladimir Ilici Lenin* începe astfel :

«Время
начинаю
про Ленина рассказ
Но не потому
что горя
нету более,
время
потому
что
резкая тоска
стала ясною
осознанною болью»[1].

În limba romînă, versurile acestea au fost traduse astfel :

„E timp —
despre Lenin
povestea s-o-ncep.
Dar nu
c-ar fi dusă
durerea cumplită,

[1] Am preferat transcrierea originalului pentru ca analiza să aibă mai multă consistență. Pentru cei ce nu cunosc limba rusă, analiza se poate face pe traducere. Remarc că dacă în original primele trei rînduri au 12 silabe cu 6 accente, iar următoarele trei rînduri au 11 silabe cu 3 accente, în traducerea romînă primele trei rînduri au 11 silabe și ultimele 12 silabe. Numărul accentelor (6) se păstrează ca în originalul rus.

e timp
căci
amarul năprasnic din piept
acum
e-o năpastă ce-ncape în minte“ [1].

Primele şase rînduri ale textului original (de altfel şi ale traducerii) formează două versuri. Transcrise altfel, fără frîngerile voite de Maiakovski, ele ar arăta astfel :

Время начинаю про Ленина рассказ
Но не потому что горя нету более,

Primul vers, obţinut din regruparea celor trei rînduri-vers, are 12 silabe, cu 6 accente, iar al doilea are 11 silabe şi tot 6 accente. Aşezarea accentelor diferă, în sensul că în versul al doilea silabele accentuate nu ocupă acelaşi loc ca în versul prim.

Schema celor două versuri apare astfel :

– ∪ ∪ – ∪ – – – ∪ ∪ – ∪
∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – –

Poetul a păstrat însă principiul egalităţii accentelor.

Frîngerea celor două versuri în şase rînduri-versuri a fost determinată de necesitatea accentuării ideilor cuprinse în ele. Să luăm primul vers. El cuprinde : o acţiune, obiectul acţiunii şi timpul acţiunii. Maiakovski consideră aceste trei elemente la fel de importante, dar tocmai de aceea nu le aşază într-un rînd-vers, ci, prin separarea lor, prin accentuarea pauzelor dintre ele obţinută din frîngerea versului, dă fiecăruia relieful sonor necesitat de semnificaţia respectivă.

În limba romînă, versul tonic este mai puţin folosit. Poeţii care l-au tălmăcit pe Maiakovski au utilizat versificarea tonică. Totuşi, Marcel Breslaşu, Mihnea Gheorghiu şi alţii au scris versuri originale în sistemul tonic. Un exemplu :

În zori
sirenele de alarmă, instalate deasupra oraşului
îmbătat de o prietenie nouă,
intonau imnul tău preferat,
cîntecul care prevestea dezrobirea popoarelor“.

(Mihnea Gheorghiu, *Ultimul peisaj al oraşului cenuşiu*)

Pătrunderea versului tonic în lirica noastră va da o mai mare varietate de expresie, va crea posibilităţi mai largi de concretizare a unui conţinut tot mai bogat, oferit de noua realitate. Exemplul lui Vladimir Maiakovski este cît se poate de grăitor. A învăţa de la el, nu înseamnă a-l copia, ci a-i duce mai departe mijloacele poetice cu care a construit unul dintre marile monumente ale liricii universale.

---

[1] Vezi Vladimir Maiakovski, *Uladimir Ilici Lenin*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 5.

PROCESUL DEZVOLTĂRII CREAȚIEI LITERARE

Capitolul I

STIL. CURENT. METODĂ

Istoria literaturii prezintă cercetătorului ei un noian de opere de o varietate excepţională. Fiecare îşi are propria ei individualitate, nu seamănă cu alte opere, nu se repetă şi totuşi toate fac parte din imensul fenomen unic care este literatura.

Comunitatea operelor literare este determinată de caracteristicile esenţiale ale literaturii, adică raporturile ei cu realitatea, caracterul ei de clasă, imaginea literară ca mod de reflectare a realităţii şi limba ca mijloc principal al realizării formei.

Ca fenomen de suprastructură, reflectînd lumea reală, literatura are un caracter istoric. Condiţionată de împrejurări istorice de natură economică, politică, socială şi culturală, opera de artă nu poate să se repete, procesul creaţiei literare reprezentînd o continuă mişcare înainte. Din această afirmaţie nu trebuie să se înţeleagă că am susţine teza torentului unic. Literatura, expresie a luptei de clasă, s-a dezvoltat într-un proces contradictoriu, dar partea care a învins a reprezentat un progres ascendent, o continuă înnoire.

Creatorii de literatură moştenesc experienţa trecutului, privită sub toate aspectele ei, dar nu o repetă, ci, într-o succesiune dialectică, aduc în faţa cititorilor idei, tipuri şi mijloace de reprezentare noi. Cît contribuie fiecare scriitor la această înnoire, aceasta este o altă problemă, dar marii poeţi, romancieri sau dramaturgi au descoperit permanent în operele lor noi adevăruri artistice.

Noutatea în literatură, ca de altfel în întreaga artă, nu poate porni de la inventarea unor forme, a unor mijloace de expresie. Raportul conţinut-formă îşi spune şi aici cuvîntul.

Ideile noi din literatură, succesiunea lor exprimă dezvoltarea unor forţe sociale, raporturile dintre ele. Pentru întruchiparea acestor idei apar tipuri noi, care este firesc să nu fie identice cu cele precedente. Între Dinu Păturică *(Ciocoii vechi şi noi)*, boierul Iuga *(Răscoala)* şi baronul Romulus Papp de Zerind *(Setea)* este o mare deosebire, după cum există şi între Bozan din *Uzina vie* şi Bucsi Karoly din *La cea mai înaltă tensiune*. Diferenţa nu se manifestă numai în conţinutul exprimat prin aceste caractere, ci şi în mijloacele de reprezentare, de creare a lor.

În cursul istoriei literare au concurat numeroase cauze care au determinat ca operele literare să nu se asemene între ele. Printre acestea, stilul scriitorului se situează în primele rînduri.

Ce se înţelege prin stil? Conţinutul noţiunii a variat. La romani, prin stil se înţelegea, într-o vreme, un beţişor ascuţit la un capăt şi cioplit în formă de lopăţică la celălalt. Cu vîrful ascuţit se scria pe tăbliţe acoperite cu ceară, iar cu lopăţica se ştergeau cele însemnate, netezindu-se stratul de ceară.

De la această accepţie s-a trecut la alta şi prin stil s-a înţeles scrisul omului în sens caligrafic, pentru ca mai tîrziu să se înţeleagă felul de a redacta.

Cu vremea, noţiunea a căpătat un sens estetic.

În capitolul referitor la specificul cunoaşterii artistice s-a arătat caracterul deosebit de *complex* al procesului de creaţie şi s-a subliniat rolul de seamă pe care îl are concepţia despre lume. Aceasta determină, în ultimă instanţă, atitudinea scriitorului faţă de realitate.

Alături de acest factor deosebit de important care defineşte stilul scriitorului, se situează particularităţile personalităţii sale, experienţa sa de viaţă, forţa talentului său artistic. Toţi aceşti factori conlucrează în sensul organizării unei anume personalităţi creatoare, originale. În acest fel, istoria literaturii unui popor este alcătuită dintr-un număr de personalităţi artistice distincte, care sînt cu atît mai valoroase cu cît prezintă cu mai multă originalitate problematica socială care caracterizează un curent literar-artistic în ansamblul său.

Analiza stilului unui scriitor este deosebit de importantă în urmărirea evoluţiei lui artistice. Personalitatea creatoare a acestuia nu este un dat finit, încheiat. Ea cunoaşte o continuă dezvoltare, care ilustrează maturizarea artistică a scriitorului. Lirica de debut a lui Mihai Eminescu nu este egală în valoare cu aceea creată la maturitate. A-l aprecia pe Eminescu după primele sale creaţii ar fi o încercare lipsită de spirit ştiinţific. Dar a determina personalitatea acestuia, originalitatea creaţiei sale fără analiza liricii de debut, pentru a putea urmări procesul de evoluţie a poetului, ar demonstra de asemenea o lipsă de spirit ştiinţific.

Stilul unui scriitor este determinat, înainte de toate, de specificul problematicii pe care o abordează. Din analiza creaţiei literare a diferiţilor scriitori se remarcă predilecţia fiecăruia spre oglindirea anumitor probleme de viaţă, spre oglindirea unui anumit sector al activităţii umane. Alegerea problematicii este determinată de experienţa de viaţă a artistului, deoarece pentru realizarea unei opere literare de valoare scriitorului i se cere o cunoaştere profundă a faptelor de viaţă care fac obiectul zugrăvirii artistice. El va reflecta în opera sa acele aspecte ale realităţii care au căzut într-o formă sau alta sub observaţia lui. Numai în acest sens se poate înţelege orientarea fiecărui scriitor, spre o anume problematică, spre anume aspecte ale realităţii. Marin Preda, de pildă, abordează în întreaga sa creaţie literară problematica satului. Prin aceasta, el se diferenţiază, sub raportul stitlului, de Francisc Munteanu, de pildă, a cărui experienţă de viaţă îi impune o altă problematică.

Particularităţile de stil ale unui scriitor sînt sesizate şi în sistemul de caractere realizate, caractere care poartă în fapt problematica creaţiei literare respective. Analiza *Momentelor şi schiţelor* lui Caragiale ilustrează afirmaţia. În ele apar tipuri variate, dar care vin să se completeze unul pe celălalt. Fiecare în parte, deşi răspunde unei anumite problematici, fiind semnificativ pentru o anume trăsătură morală care caracterizează societatea ridiculizată de Caragiale, completează pe un altul, întregind fizionomia unuia şi aceluiaşi mediu social corupt.

Originalitatea scriitorului se manifestă cu pregnanţă şi în modalitatea folosirii de către artist a mijloacelor care îi stau la îndemînă în vederea realizării creaţiei sale.

Un element deosebit de important în cadrul sistemului mijloacelor plastice este alegerea de către scriitor a genului pe care îl cultivă, implicit a speciei literare. Se ştie că utilizarea unui anume gen sau specie literară este determinată, în parte,

și de materialul de viață ce urmează să fie zugrăvit. În speță, un moment semnificativ al realității care poate fi zugrăvit prin realizarea unei schițe de cîteva pagini nu oferă material de viață suficient pentru un roman.

Dar alegerea genului este determinată în egală măsură și de particularitățile artistice ale unui anume talent. Sînt creatori, e drept, care au cultivat cu aceeași măiestrie specii și genuri diferite. Totuși se observă o anume predilecție a fiecărui scriitor spre un anume gen, în care el se manifestă în deplina lui capacitate creatoare.

Nu întîmplător se vorbește de creatori de satiră și de poeți lirici. Fiecare scriitor, în raport cu caracteristici care țin de personalitatea lui intimă, cultivă un gen literar sau altul. Fiecare utilizează diferite procedee de realizare a personajelor. Deosebirile de acest fel vor atrage după ele o folosire variată a posibilităților pe care le oferă limba în vederea realizării funcției sale artistice-plastice.

Limba utilizată de scriitor, fiind materialul cu ajutorul căruia se realizează imaginea, constituie unul dintre cele mai importante elemente ale stilului. Datorită diverselor modalități de expresie pe care limba le oferă scriitorului, acesta fixează atenția cititorului asupra acelor aspecte din opera literară pe care el vrea să le sublinieze în mod deosbit. Este suficient să ne gîndim la subiectivismul și la caracterul arbitrar al creației romantice pentru a înțelege rolul deosebit pe care îl poate juca limba în crearea imaginii de tip romantic. Printr-o măiestrită utilizare a limbii, scriitorul de talent reușește să-și exprime atitudinea sa față de materialul de viață zugrăvit.

Unii cercetători, critici, publiciști, nedepășind în înțelegerea lor o anumită fază a dezvoltării noțiunii de stil, continuă să confunde stilul unui scriitor cu limba artistică folosită de către acesta. *Stilul literar este unitatea particularităților principale de ordin estetic și ideologic din întreaga operă a unui scriitor, manifestate în temă, idei, caractere, compoziție și limbă.*

Personalitatea artistică a unui scriitor, originalitatea sa, este sesizată în structura intimă a creației sale. În literatură se impun acele personalități creatoare a căror operă respiră originalitate în întregul ei : originalitate în problematică, în construirea imaginilor, în sistemul de personaje și în utilizarea procedeelor pe care arta cuvîntului le pune la îndemîna slujitorilor ei în scopul zugrăvirii aspectelor caracteristice, semnificative din realitate.

* * *

Constituind o formă de reflectare a realității, arta rezolvă cu mijloacele ei specifice probleme și fenomene care caracterizează societatea într-un anume stadiu de dezvoltare. Fiecare nouă perioadă din evoluția societății ridică în fața literaturii, a artei în general, noi probleme spre rezolvare.

Studierea istoriei literare a oricărui popor duce la concluzia că, în diferite momente ale evoluției ei, literatura a trebuit să rezolve anumite probleme. Ca atare, numeroși scriitori se înscriau în istoria literaturii ca fiind grupați în jurul unui program estetic-ideologic comun. Între asemenea scriitori este sesizată o legătură ce provine din unitatea concepțiilor lor estetice și ideologice, unitate care determină gruparea lor într-un *curent literar*.

De obicei, curentul literar cunoaşte un program estetic comun, exprimat de către scriitori prin reviste literare sau în cenacluri, societăţi, şcoli literare. În mod obişnuit există curente literare cu programe estetice care ilustrează atitudinea comună a scriitorilor faţă de problemele realităţii. De asemenea aceste programe dovedesc faptul că scriitorii grupaţi în cadrul aceluiaşi curent reprezintă pe plan artistic aceleaşi forţe sociale.

Din analiza creaţiei scriitorilor care aparţin aceluiaşi curent literar, grupaţi în jurul aceluiaşi program estetico-ideologic, se remarcă înainte de toate o comunitate în ceea ce priveşte concepţia lor asupra problemelor sociale, ca şi asupra rolului artei şi a artistului în viaţa socială. Din acest fapt decurg toate celelalte particularităţi care îi apropie. În creaţia scriitorilor grupaţi în acelaşi curent literar se manifestă orientarea spre o tematică comună. Interpretînd deopotrivă legile de dezvoltare ale vieţii, acordînd aceeaşi semnificaţie problemelor esenţiale dintr-un moment istoric dat sau aplecîndu-se asupra faptului minor, nesemnificativ, scriitorilor din aceeaşi şcoală literară le va fi proprie zugrăvirea aceleiaşi problematici. În creaţia lor, cititorul va găsi generalizarea artistică a unora şi aceloraşi probleme de viaţă, apreciate din acelaşi unghi de vedere.

Analiza particularităţilor artistice ale unui curent literar permite o mai profundă înţelegere a creaţiei literare care aparţine fiecărui scriitor în parte integrat în acel curent literar. O atare analiză permite sesizarea atît a elementelor comune ce revin în creaţia acelora ce fac parte din curentul literar respectiv, cît şi a particularităţilor de creaţie ce definesc un scriitor sau altul. Analiza unui curent literar în ansamblul său oferă o sinteză largă asupra dezvoltării artei într-o perioadă istorică dată, permite cunoaşterea elementelor caracteristice unui curent literar apărut în anumite împrejurări.

* * *

Unul dintre elementele esenţiale ale artei este imaginea, privită ca modalitate specifică de reflectare a realităţii.

Procesul de evoluţie a creaţiei artistice ilustrează diverse procedee de construire a imaginii artistice. Aceste procedee se diferenţiază între ele din punctul de vedere al selecţionării şi generalizării faptelor de viaţă ce stau la baza uneia sau alteia dintre operele literare. Modalitatea generalizării artistice, esenţa procesului individualizării, determină natura deosebită a imaginii artistice, determină natura procesului, a drumului urmat de creator în realizarea imaginii.

Modul în care fiecare scriitor abordează şi reflectă realitatea este unic în felul său. Această originalitate nu exclude însă existenţa unor anume particularităţi ale procesului de creaţie găsite în opera mai multor scriitori. Nu poate fi negată, de pildă, prezenţa anumitor particularităţi comune privind modul de creare a imaginii artistice în opera lui Gogol şi Caragiale. Felul în care aceşti doi creatori generalizează materialul de viaţă stabileşte între ei anume particularităţi comune, care se impun observaţiei dincolo de specificul şi originalitatea fiecăruia dintre ei.

În procesul creării imaginii artistice, a reflectării realităţii, scriitorul este condus de anumite principii determinate de concepţia sa asupra vieţii, de poziţia faţă de realitate, de talentul şi de experienţa sa literară. Imaginea artistică este rezultatul unui îndelungat proces de cunoaştere care constă în perceperea realităţii, în selectarea de către scriitor a unor anume fapte din realitate, cît şi în generalizarea artistică, elementul care conferă artei capacitatea de cunoaştere. Principiile care călăuzesc activitatea creatoare a scriitorului, urmate de acesta în procesul de

selectare și de generalizare a materialului de viață, determină ceea ce se numește metodă de creație. Ca atare, *metoda de creație este definită în raport cu modul în care scriitorul, artistul în general, selecționează din realitate și generalizează artistic faptele reale, deci în raport cu modul de construire a imaginii artistice.*

Faptul că artistul poate aborda realitatea în mod diferit a fost sesizat încă din antichitate. Și în această problemă, *Poetica* lui Aristotel exprimă puncte de vedere valabile. În capitolul XXV al tratatului său, referindu-se la modalitățile pe care artiștii le pot urma în imitarea naturii, Aristotel scrie : „De vreme ce poetul e un imitator, asemenea pictorului sau oricărui alt artist care dă formă imaginilor, trebuie să adopte, neapărat, unul dintre cele trei chipuri de a imita : sau să înfățișeze lucrurile așa cum au fost sau sînt în realitate, sau așa cum se spune că sînt sau cum par, sau cum ar trebui să fie“ [1].

În fond, Aristotel distinge două tipuri fundamentale de a imita natura, și anume fie prin înfățișarea lucrurilor așa cum sînt sau au fost, fie prin înfățișarea a ceea ce ar trebui să fie. Revenind în același capitol asupra acestei distincții, Aristotel o exemplifică prin creația artistică din vremea lui. El reia afirmația pe care Sofocle o făcuse pe marginea operei sale, operă care „înfățișa“ pe oameni așa cum ar trebui să fie, spre deosebire de creația lui Euripide, care îi „înfățișa“ pe oameni așa cum erau.

Existența celor două modalități esențiale de abordare a realității, de „înfățișare a lucrurilor“, cum spunea Aristotel, este confirmată de întreaga istorie a literaturii.

Scriitori aparținînd timpurilor moderne au sesizat de asemenea prezența a două tipuri diferite de reflectare a vieții. Georges Sand, de pildă, adresîndu-se lui Balzac, stabilea caracteristicile esențiale ale metodei romantice și realiste, atunci cînd, referindu-se la creația sa comparativ cu aceea a autorului *Comediei umane*, spunea : „Dumneavoastră luați omul așa cum acesta se înfățișează privirii dv. ; eu simt chemarea de a-l zugrăvi așa cum aș dori să-l văd“.

Prezența anumitor particularități de creație ce determină, de exemplu, apropierea dintre Gogol și Caragiale, precum și neta diferențiere a acestor doi scriitori de Byron sau Hugo, ilustrează existența a două metode de creație deosebite.

Trebuie precizat că între metoda realistă și cea romantică nu există contradicții exclusive. Romantismul nu contrazice realismul. Ambele constituie principii de generalizare a faptelor de viață, modalități de construire a imaginii istoricește elaborate și corespund, într-o etapă dată, rezolvării problemelor generale pe care anume condiții sociale le ridică în fața literaturii. Atît realismul cît și romantismul constituie concretizarea anumitor principii de generalizare artistică a faptelor zugrăvite de scriitor. Abordarea realității de către un scriitor sau altul de pe pozițiile realismului sau romantismului depinde în egală măsură atît de condițiile istorice în care scriitorul își realizează creația sa literară cît și de caracterul concepției și de natura talentului său.

Lipsa unei contradicții exclusive între realism și romantism este confirmată și de existența unui anume fapt artistic. E vorba de prezența în istoria literaturii a scriitorilor în a căror operă coexistă atît elemente romantice cît și realiste.

[1] Aristotel, *Poetica*, Ed. științifică, 1957, p. 83.

Din analiza operei a numeroşi scriitori se observă prezenţa în creaţia lor atît a unor elemente romantice cît şi a unora realiste. Referindu-se la această întrepătrundere a elementelor romantice cu cele realiste în creaţia anumitor scriitori, Gorki spunea următoarele : „La marii artişti, realismul şi romantismul totdeauna par să se împletească. Balzac este un realist, însă în acelaşi timp a scris şi romane ca *La Peau de Chagrin*, operă despre care se poate afirma că e foarte departe de realism. Turgheniev a scris şi el unele opere de factură romantică, la fel ca şi ceilalţi mari scriitori ai noştri, de la Gogol pînă la Cehov şi Bunin. Această contopire de romantism şi realism este în mod deosebit caracteristică pentru marea noastră literatură ; ea imprimă acea originalitate şi forţă ce exercită o influenţă din ce în ce mai vădită, mai adîncă asupra literaturii mondiale“ [1].

Metoda realistă şi cea romantică sînt, aşadar, realităţi artistice. Pentru arta trecutului este proprie separarea realismului de romantism, dată fiind dificultatea amintită mai înainte, şi anume dificultatea pe care artiştii o întîmpinau în înţelegerea profundă a legilor de dezvoltare a vieţii, a complexităţii mecanismului social.

Realismul socialist nu cunoaşte această separare. Aici contradicţia este înlăturată. Scriitorul zugrăveşte realitatea, generalizează elementele esenţiale şi realizează tablouri veridice, integrînd în acest proces patosul afirmării noului, al elementelor ce se nasc în realitatea zilei de azi.

Selectarea şi generalizarea faptelor de viaţă nu se face de către scriitor în mod arbitrar. Acest proces este determinat, pe de o parte, de concepţia lui asupra vieţii, iar pe de altă parte de natura talentului său. Procesul de construire a imaginii implică din partea artistului o atitudine activă, un anume verdict asupra fenomenelor care fac obiectul zugrăvirii artistice. În acest sens apare încă o dată justeţea tezei că tendinţa, ideea unei opere literare reiese din ţesătura intimă a imaginilor care o alcătuiesc.

Perceperea realităţii de către artist se face sub directa influenţă a concepţiei sale despre lume. În mod firesc, concepţia de viaţă a membrilor societăţii, implicit cea a artistului, poartă pecetea condiţiilor istorice de dezvoltare a societăţii într-un moment istoric dat.

Urmează de aici că însuşi caracterul imaginilor artistice poartă pecetea condiţiilor istorice dintr-o etapă dată, lucru pentru care se poate afirma, într-un sens larg, că metoda de creaţie este ea însăşi o noţiune istorică. Prin aceasta se înţelege că o metodă de creaţie, fiind predominantă într-o epocă anumită, caracterizează acea epocă din punctul de vedere al evoluţiei artistice.

Determinată istoriceşte, metoda de creaţie artistică poate să se manifeste, cu nuanţe diferite, în condiţii sociale diferite. O anume metodă de creaţie îmbracă forme variate de la o epocă la alta sau de la o literatură naţională la alta.

În acest sens, de pildă, se vorbeşte despre *romantism* ca modalitate de construire a imaginii artistice, ca principiu călăuzitor pentru artist în generalizarea artistică a proceselor reale ale vieţii, ca şi despre *curentul romantic*, care, îmbrăcînd nuanţe diferite, apare la începutul secolului al XIX-lea.

[1] M. Gorki, *Cum am învăţat să scriu*, în volumul *Gorki despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 368.

Înțelegerea clară și deplină a celor două noțiuni : *curent literar* și *metodă de creație*, precum și a raporturilor stabilite între ele, e absolut necesară în vederea evitării multor confuzii ce se fac mai cu seamă în domeniul istoriei literare.

Studierea curentelor literare aparține în special istoriei literare, pe cînd studierea metodelor de creație intră în primul rînd în obligațiile teoriei literare.

Realismul

Estetica marxist-leninistă consideră că judecata de valoare asupra unei metode de creație se face în raport cu rolul jucat de ea în apariția unor opere valoroase care să contribuie la progresul artei și al societății.

De înțelegerea justă a ceea ce înseamnă *realism* în artă depinde, în bună măsură, și înțelegerea altor probleme esențiale ale teoriei literare.

Conceptul de „realism" a intrat relativ recent în vocabularul oamenilor de artă. Se pare că prima dată l-a folosit pictorul francez Courbet (1819—1877), care, refuzînd să-și ia subiecte din „lumea sfinților" și scandalizînd astfel gustul tradițional al unui anumit public, afirma : „Arătați-mi îngerii în realitate și-i voi picta... Frumosul este în natură și se întîlnește în realitate sub formele cele mai variate".

Ca metodă de creație, realismul se caracterizează în primul rînd prin zugrăvirea veridică a vieții.

Analizînd operele lui Gogol, Belinski scotea în evidență marele talent al scriitorului în „reproducerea realității în tot adevărul ei" [1].

Pentru Belinski însă, reproducerea vieții în artă nu se confundă cu fidelitatea servilă față de tot ce există în realitate, ci presupune în primul rînd selecționarea din diversele fenomene ale vieții, dezvăluirea și prezentarea artistică a ceea ce este esențial, în scopul închegării unei imagini veridice care să aibă corespondent în realitate. Agamiță Dandanache nu este numai personajul „mai prost ca Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu", cum spunea Caragiale, ci este și tipul politicianului burghez pe care nu-l interesează decît interesele personale, înguste, meschine și pentru care intră „în toate Camerele, cu toate partidele, ca romînul imparțial !", cum însuși afirmă.

Deci corespondența faptului artistic cu originalul din viață este una dintre condițiile metodei realiste.

Recrearea fenomenului trebuie să fie veridică. Cînd am tratat problema imaginii literare, am arătat ce se înțelege prin *veridic* în artă. Redarea autentică a unui fapt de viață nu înseamnă realism ; recrearea însă a unui fapt artistic pornindu-se de la datele realului înseamnă redare veridică a realității.

Veridicul întîlnit în povestirea *Taras Bulba* a lui Gogol l-a determinat pe Belinski să scrie următoarele : „*Taras Bulba* este un fragment, un episod din măreața epopee a vieții unui popor întreg. Dacă în timpul nostru epopeea homerică mai e cu putință de realizat, atunci iată modelul ei cel mai înalt, idealul și prototipul ei !... Dacă se spune că în *Iliada* se oglindește toată viața Greciei din perioada ei eroică, atunci numai tratatele de poetică și retorică ale veacului trecut ne pot opri să spunem același lucru despre *Taras Bulba* în ce privește Ucraina secolului al XVI-lea !... Și, într-adevăr, nu apare aici căzăcimea întreagă, cu ciudata ei civilizație, cu viața ei de petreceri, de nepăsare și lene, dar și de activitate

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 208.

neobosită : nu vedem oare orgiile ei furtunoase şi atacurile ei sîngeroase ? Spuneţi-mi ce lipseşte în acest tablou ? Ce trebuie adăugat pentru ca el să fie complet ? Oare nu este totul smuls din viaţă, oare nu bate aici pulsul puternic al vieţii ?“ [1]

Belinski relevă aici o problemă demnă de reţinut : veridicitatea imaginii create de Gogol dă posibilitatea cunoaşterii vieţii întregii căzăcimi din Ucraina secolului al XVI-lea.

Tocmai prin această veridicitate, arta realistă îşi exercită una dintre funcţiile sale de bază, funcţia gnoseologică. Tocmai acest aspect îl scoate în evidenţă şi Engels în scrisoarea către Margaret Harkness, atunci cînd afirmă : „Balzac, pe care eu îl consider ca pe un maestru mult mai strălucit al realismului decît toţi Zola-ii trecutului, prezentului şi viitorului, ne redă în *La comédie humaine* (Comedia umană) o excelentă istorie realistă a «societăţii» franceze, descriind sub forma unei cronici, aproape an cu an, de la 1816 pînă la 1848, atacurile tot mai accentuate ale burgheziei ascendente contra nobilimii, care s-a reconstituit după 1815 şi care, în măsura posibilului, a ridicat din nou steagul acelei *vieille politesse française* (vechea politeţe franceză). El arată cum ultimele resturi ale acestei societăţi, considerată de dînsul o societate model, erau doborîte una cîte una de asaltul parvenitului bogat şi vulgar sau erau corupte de acesta ; cum acea *grande dame* (doamnă din înalta societate), ale cărei infidelităţi conjugale nu erau decît un mijloc de autoafirmare, pe deplin corespunzător modului în care era tratată ea în căsnicie, dispărea, făcînd loc femeii burgheze, care l-a luat pe soţul ei de dragul banilor sau al gătelilor ; în jurul acestui tablou central, Balzac grupează întregul istoric al societăţii franceze, din care, chiar în detaliile lui economice (spre exemplu despre noua repartiţie a proprietăţii reale şi personale după revoluţie), eu am învăţat mai mult decît din toţi istoricii, economiştii şi statisticienii de profesie ai epocii luaţi laolaltă“ [2].

Engels nu aprecia arta ca fiind superioară ştiinţei, dar opera lui Balzac, prin veridicitatea, prin cuprinderea largă a fenomenelor vieţii sociale, îşi îndeplineşte funcţia sa de cunoaştere a realităţii, de document al unei epoci istorice.

Reliefînd aceeaşi capacitate a artei realiste, Lenin a arătat cum tocmai datorită veridicităţii Lev Tolstoi a surprins esenţa fenomenelor vieţii sociale din Rusia epocii de după reformă... „Aparţinînd mai ales epocii dintre anii 1861 şi 1904 — scrie Lenin —, Tolstoi în operele sale a întruchipat uimitor de plastic — şi ca artist, şi ca gînditor, şi ca propovăduitor — trăsăturile istorice specifice ale primei revoluţii ruseşti, forţa şi slăbiciunea ei“ [3]. Lenin numeşte opera lui Tolstoi „o oglindă a revoluţiei ruse“.

O altă trăsătură caracteristică metodei realiste este obiectivitatea, noţiune luată în sensul respectării adevărului vieţii. Obiectivitatea nu trebuie confundată cu „obiectivismul“, două noţiuni diferite. A fi obiectiv faţă de fenomenele vieţii înseamnă a cunoaşte legile de dezvoltare socială care determină ataşarea la ideologia unei clase. În cazul literaturii noi, pentru scriitorii de azi, cunoaşterea legilor de dezvoltare socială determină însuşirea de către scriitor a ideologiei clasei muncitoare, ceea ce înseamnă imprimarea în creaţia lui a spiritului de partid.

---

[1] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. I, E.S.P.L.A., 1953, p. 49—50.
[2] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 137.
[3] V. I. Lenin, *L. N. Tolstoi*, în volumul *Lenin despre literatură*, Ed. P.M.R., 1949, p. 71.

În general, obiectivitate înseamnă fidelitate față de adevărul vieții, în vreme ce obiectivism înseamnă prezentarea faptelor fără o luare de poziție față de ele, fără o atitudine manifestată, ceea ce în cazul literaturii noastre noi reprezintă tocmai neînsușirea spiritului de partid. Așadar, descrierea veridică a realității nu este posibilă fără prezentarea adevărului vieții : una decurge din cealaltă.

Referindu-se la povestirea lui Gorki *Bătrîna Izerghil,* Korolenko declară : „Ești un realist și nu romantic realist..." Iar despre povestirea *Celkaș,* tot Korolenko îi spune lui Gorki : „Ești capabil să creezi caractere : oamenii vorbesc și acționează în lucrările dumitale de la sine, din esența lor, dumneata știi să nu intervii în cursul gîndirii lor, în jocul simțurilor ; nu oricine reușește acest lucru ! Și ceea ce este mai bun e că apreciezi pe om așa cum este el. Ți-am spus doar că ești un realist" [1].

Prin aceste considerații, Korolenko scotea în evidență obiectivitata lui Gorki ca scriitor realist, obiectivitate manifestată în construirea imaginilor și a caracterelor în limitele oferite de realitate.

Această obiectivitate este prezentată de Belinski ca o caracteristică a unui alt mare scriitor realist, Gogol. „El nu înfrumusețează viața — scrie Belinski —, dar nici n-o ponegrește : autorul este bucuros să arate tot ce este frumos și omenesc în ea, dar în același timp nu ascunde cîtuși de puțin părțile ei urîte. Și într-un caz și în celălalt, el rămîne pînă la capăt credincios vieții" [2].

Reflectarea realității presupune selecționarea și sintetizarea faptelor din viață, scoaterea în evidență a ceea ce este esențial în fenomene. În operele create potrivit cerințelor metodei realiste, caracterele, evenimentele descrise sînt, fără îndoială, plăsmuite din fantezia artistului, dar întruchiparea acestor ficțiuni va trebui să constituie o reflectare a unor adevăruri din viață. Deci caracterele și evenimentele născocite de artist poartă trăsăturile a ceea ce este esențial și tipic în realitate.

Așadar, o altă trăsătură caracteristică metodei realiste este tipizarea. Deși problema tipicului în artă a fost tratată în cadrul capitolului privind imaginea literară, totuși socotesc că este necesar să fie reluată aici.

Tipizarea decurge din oglindirea veridică și obiectivă a vieții în artă. Trebuie precizat că atît veridicitatea cît și obiectivitatea sînt absolut obligatorii pentru ca tipizarea în arta realistă să-și atingă scopul : funcția de cunoaștere și rolul social-educativ. Veridicitatea și obiectivitatea sînt condiții necesare tipizării. În arta realistă, tipizarea este mijlocul cel mai important pentru generalizarea fenomenelor vieții într-o formă concretă. În cadrul tipizării, artistul realist redă esența vieții, arată „relațiile sociale prin tipuri zugrăvind imaginile reprezentanților diferitelor pături ale populației, ale claselor, dezvăluind ciocnirile, lupta și legăturile lor în situații și înfruntări tipice, în subiect" [3].

Caracterul tipic al unui personaj se relevă în anumite împrejurări de viață, care, la rîndul lor, trebuie să fie ele însești tipice, caracteristice. Atîta vreme cît un personaj va fi pus să acționeze în circumstanțe lipsite de semnificație, care nu-l pot determina să se manifeste în condiții caracteristice, el nu se va comporta în conformitate cu legile de dezvoltare ale vieții.

---

[1] M. Gorki, *V. G. Korolenko,* în volumul *Gorki despre literatură,* Ed. Cartea rusă, 1957, p. 191—194.

[2] V. G. Belinski, *Pagini alese,* vol. I, E.S.P.L.A., 1953, p. 30.

[3] *Cu privire la problema tipicului în literatură și artă,* în „Viața romînească", 1956, nr. 1, p. 187.

B. Institutul Pedagogic de 3 ani - Iași

Se impune şi o altă observaţie. Este vorba de rolul detaliilor în creaţia realistă. Trebuie spus că zugrăvirea acestora în arta realistă nu joacă un rol în sine. Amănuntul, detaliul îşi găseşte rostul într-o operă literară realistă numai în măsura în care contribuie la relevarea caracteristicului, a semnificativului. Problema redării cu fidelitate a detaliului este subordonată caracteristicii de bază a creaţiei realiste, şi anume zugrăvirea de caractere tipice în împrejurări tipice. Orice detaliu nesemnificativ, aparţinînd portretului fizic sau moral al unui personaj, detaliu prezentat de scriitor ca o valoare în sine, nesubordonat elementelor esenţiale, semnificative ale caracterului respectiv, micşorează valoarea artistică a operei date. Prezentarea detaliului, a amănuntului este, aşadar, subordonată necesităţii pe care arta realistă o impune creatorului, şi anume relevarea numai a elementelor care au o valoare semnificativă.

Analizînd în mod critic romanul *Fata din oraş* al scriitoarei engleze Margaret Harkness, Engels îi reproşează că a prezentat caractere tipice de muncitori, dar n-a reuşit să dezvăluie împrejurările tipice în care trăiau muncitorii. Scriitoarea a zugrăvit pe muncitorii din Anglia capitalistă ca pe o masă strivită, amorfă, pasivă, deşi în această perioadă forţa revoluţionară a muncitorilor era capabilă de o luptă hotărîtă : „Dacă această descriere — spune Engels — era potrivită pentru 1800 sau 1810, pe vremea lui Saint-Simon sau Robert Owen, ea nu mai poate apărea ca atare în anul 1887...“ [1].

În aceeaşi scrisoare, Engels a formulat o definiţie a realismului modern, a cărei valabilitate a fost verificată de practica literară a peste şaptezeci de ani. „Realism înseamnă, după părerea mea — scrie Engels —, în afară de veracitatea amănuntului, reproducerea veridică a caracterelor tipice în împrejurări tipice“ [2].

Fenomenul tipizării este întotdeauna legat de concepţia scriitorului despre lume şi societate şi de idealul său estetic, concretizate în aprecierea dată fenomenelor realităţii prinse în imagini. Incontestabil că arta realistă este de neconceput fără o tendinţă din partea autorului, fără acel „verdict“ asupra fenomenelor vieţii descrise.

Problema realismului constituie subiectul unor dispute vii şi actuale ; anul 1957 a marcat prezenţa unei discuţii organizate în cadrul căreia se subliniază în repetate rînduri necesitatea eliminării dogmatismului şi scolasticii în aprecierea şi determinarea conceptului de realism. Fără a se trage concluzii într-o problemă atît de vastă care necesită încă studii numeroase de specialitate, discuţiile, ca şi *Bazele esteticii marxist-leniniste*, arată căile metodologice pentru cercetările ulterioare, menţionînd că „înţelegerea justă a realismului este imposibilă fără înlăturarea sau respingerea schemelor vulgare şi forţate care împart toată varietatea bogată a artei în realism şi antirealism, fără nici o diferenţiere şi concretizare istorică“ [3]. Este necesară, aşadar, aprecierea oricărui fapt artistic-literar, în speţă a realismului, în determinarea sa concret-istorică.

Fenomen foarte amplu, realismul impune analiza sa sub aspectele proprii pe care le ia de la o epocă istorică la alta, marcînd faze noi în evoluţia artistică a societăţii.

---

[1] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1958, p. 137.
[2] Ibidem, p. 136. Vezi şi nota de la p. 80 a acestei lucrări.
[3] *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Ed. politică, 1961, p. 580.

Unii cercetători fixează apariția realismului încă în epoca în care arta se afla în faza sa incipientă de dezvoltare. Desigur, desenele descoperite în peșteri, reprezentînd animale, scene de vînătoare etc., sînt manifestări de artă, care, atunci cînd au apărut, erau *direct* legate de procesul de producție. Caracterul acestei arte este însă extrem de limitat pentru a putea vorbi de realism în primitivitate.

Referindu-ne la arta antichității, trebuie să vorbim despre o anumită caracteristică proprie ei, și anume împletirea elementelor realiste cu cele fantastice-mitologice.

De peste două mii de ani, arta Greciei vechi continuă să procure plăceri estetice și să servească drept model pentru creatorii de artă în diverse epoci istorice.

Majoritatea operelor din antichitatea elină are la bază mitologia grecilor primitivi. Marx scria că „mitologia greacă nu este numai arsenalul artei grecești, ci și baza ei... Arta greacă presupune existența mitologiei grecești, adică natura și forma socială însăși, prelucrate deja în chip inconștient artistic de fantezia poporului. Acesta e materialul ei“ [1]. Grecii antici au interpretat fenomenele naturii înconjurătoare, forțele naturii în mod naiv și fantastic. Arta lor, prinzînd în formele ei anumite aspecte ale realității, redă totodată și modul „naiv“ de a le înțelege, mod care dă tot farmecul, toată poezia artei antice. De aceea întîlnim în diferite studii de teorie literară noțiunea de „realism mitologic“ sau „realism naiv“ pentru a denumi arta antică grecească.

În multe opere, redarea realității se face pe cale indirectă, prin intermediul mitologiei. De aici și specificul artei grecești, care constă în împletirea dintre elementul fantastic și cel real.

Sesizînd această prezență în arta antichității a realului și fantasticului, poetul Hesiod (născut la 700 î.e.n.) scria la începutul *Théogoniei :* „...Astfel începură ele (muzele. — G. M.), să-mi vorbească : «Ascultă, tu, păstorule din pustietate, și voi, nebunilor și trîndavilor, noi știm să născocim multe lucruri care nu sînt asemenea cu adevărul, dar, cînd vrem, noi știm să vestim și adevărul»“ [2].

Elementul fantastic în arta antichității îl formează, în majoritatea cazurilor, prezența zeilor. Ca și eroii legendari, zeii nu sînt decît o creație a poporului. „Pe Zeus poporul l-a creat, iar Fidias n-a făcut decît să-i sape chipul în marmură“ [3]. Trebuie subliniat faptul că zeii nu sînt întrutotul făpturi supranaturale. Ei participă la acțiunile oamenilor, se ceartă, iubesc, urăsc, se mînie. *Iliada* constituie un exemplu elocvent.

Cu toată concepția mitologică despre lume, în arta antichității realitatea își impune prezența ei nedezmințită. Condițiile vieții, întîmplările, oamenii, activitatea acestora se împleteau cu faptele supranaturale ale zeilor, iar uneori acest amestec nici nu era vizibil.

Homer creează imagini de un puternic realism atunci cînd descrie cum Hefaistos făurește scutul lui Ahile :

„Arma-i făcută din cinci metalice straturi. Deasupra
El cu priceperea lui închipuie multe podoabe,
La început făurește pămîntul și cerul și marea,
Soarele-n veci călător și luna rotată și plină.
. . . . . .

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 28.
[2] Hesiode, *Théogonie*, text tradus de Paul Mazon, Paris, 1928, p. 31—33.
[3] M. Gorki, *Despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 50.

Face şi două frumoase cetăţi locuite de oameni
Unde se văd nişte munţi şi chef de nuntaşi şi ospeţe
Şi-unde sub zarea de facle miresele ies din iatacuri
Şi sînt pornite-n oraş...

. . . . . .

Turmele vin în curînd şi cîntă din nai după ele,
Veseli, doi tineri păstori care nu bănuiau vicleniu.
Asta văzînd, cei ascunşi răsar şi dau goană deodată
Mîndrelor turme de oi şi de vite şi-omoară păstorii.

. . . . . .

Mai izvodeşte şi-o holdă frumos răsărită, pe unde
Seceri tăioase ţiind tot seceră lanul argaţii.

. . . . . .

Sub un stejar la o parte, vătafii-ngrijesc de mîncare,
După ce-njunghie un bou încălcat ; iar femeile alături
Mestecă albă făină, gătindu-le-argaţilor prînzul.

. . . . . .

Mai făureşte pe scut, el meşterul, încă ş-o horă în care
Tineri acolo şi fete bogate în boi o mulţime
Joacă împreună în cerc şi cu mîinile prinse deolaltă,
Fetele toate au gingaşe rochii de in şi flăcăii
Bine ţesute veşminte ce scînteie blînd ca oleiul" [1].

Imaginile sînt tablouri veridice ale vieţii de toate zilele a oamenilor. Descrierea unei nunţi, a unei tîlhării, a muncii pe ogoare, portretul unor oameni care dansează, prezentarea peisajului, iată ce-l pune Homer pe Hefaistos să înscrie pe scutul lui Ahile.

Deşi creată în societatea bazată pe raporturi sclavagiste, arta antică surprinde numai anumite laturi ale realităţii, lăsînd în umbră altele, cum ar fi contradicţiile dintre interesele de clasă ale sclavilor şi ale stăpînilor lor.

Totuşi, ideea destinului care acţionează cu forţa sa implacabilă asupra oamenilor poate fi considerată ca o întruchipare mitologică a antagonismului dezvoltării sociale. „Gînditorii şi artiştii din antichitate îşi dădeau seama de caracterul contradictoriu, de antagonismul dezvoltării sociale, dar îl înţelegeau — spune esteticianul sovietic G. Nedoşivin — tot într-o formă mitologică. Stihia evoluţiei sociale era înţeleasă ca o formă implacabilă a soartei care îl domină pe om, ca destin" [2].

În *Antigona* lui Sofocle, chiar dacă destinul este acceptat, lupta dintre om şi destin apare mai mult ca o înfruntare dintre om şi om, dintre două voinţe puternice, dintre Creon (tiranul) şi Antigona. Dacă la Eschil destinul este acceptat fără împotrivire, iar la Sofocle acceptarea se face în mod critic (tendinţa de împotrivire, dorinţa de cunoaştere a adevărului de către Oedip), la Euripide destinul este pentru prima dată negat *(Alcesta)*.

Realismul şi-a făcut loc cu mai multă vigoare în opera lui Euripide.

---

[1] *Iliada*, cîntul XVIII, traducere de G. Murnu, E.S.P.L.A., 1955, p. 350, 351, 352, 353, 354.

[2] G. Nedoşivin, *Studii de teoria artei*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 236.

Trăind în perioada de declin a democrației ateniene, el surprinde scepticismul și frămîntările personale ale oamenilor timpului său, fapt pentru care în opera sa se poate vorbi de un anume realism psihologic. Frămîntările, pasiunile devastatoare, ca la Medeea *(Medeea)* sau la Phedra din *Hyppolit*, fac ca personajele lui Euripide să fie „așa cum sînt în realitate".

Pe de altă parte, sub influența sofiștilor, unele dintre personajele din opera lui Euripide pun la îndoială sau chiar ajung să nege existența zeilor.

Cu toate acestea, realismul artei a rămas îmbrăcat în hainele mitologiei, care dă nu numai limitele ei, ci și încîntarea și poezia nepieritoare a literaturii din această perioadă. În acest sens trebuie subliniată constatarea lui Marx că nu poți separa arta de epoca care i-a dat naștere, „Farmecul pe care arta lor (a grecilor — G. M.) îl exercită asupra noastră — spune Marx — nu contrazice treapta socială nedezvoltată pe care a crescut. El este, dimpotrivă, rezultatul acesteia și este inseparabil legat de faptul că condițiile sociale necoapte în care s-a născut și care singure i-au putut da naștere nu mai pot reveni niciodată" [1].

Actualele discuții cu privire la realism au sesizat dezvoltarea masivă a realismului în arta Renașterii. De fapt există opinii care socot epoca Renașterii ca fiind momentul istoric al apariției realismului.

Renașterea aduce cu sine o înflorire a științei și a filozofiei, ca și a artelor în general. Cultura europeană cunoaște în secolele al XV-lea și al XVI-lea (și începutul secolului al XVII-lea în Anglia) o mare dezvoltare, pe care clasicii marxism-leninismului o socotesc drept „cea mai mare revoluție progresivă din cîte trăise omenirea pînă atunci..." [2].

În avîntul puternic pe care îl cunosc artele și științele se întrevede limpede conștiința unei lumi noi, care privește stăpînă pe sine spre viitor.

Renașterea este strîns legată de apariția și dezvoltarea burgheziei, care, în lupta economică împotriva feudalismului, își caută un aliat ideologic. De aici spiritul laic, tendința de liberă cugetare opuse bigotismului, resemnării și, în general, scolasticii bisericești a evului mediu.

Este greșit să limităm Renașterea numai la artă. Renașterea face trecerea de la evul mediu la epoca modernă. Ea a cuprins toate domeniile de activitate. Cuceririle Renașterii îndreptate împotriva feudalismului au imprimat artei, culturii în general, un caracter progresist: laicitatea, umanismul, individualismul (tendința de afirmare a omului) sînt particularități distinctive ale artei Renașterii.

Umanismul, curentul predominant al culturii Renașterii, este o expresie a burgheziei în ascensiune în lupta sa antifeudală. Valoarea rațiunii, superioritatea acțiunii asupra contemplației, capacitatea de cunoaștere și perfecționarea morală a omului sînt principii de bază, caracteristici ce vor fi întîlnite în toate manifestările umaniștilor Renașterii.

Cultura Renașterii a fost sub toate aspectele ei o cultură militantă. Marii umaniști ai Renașterii au fost oameni de cultură vastă și cu posibilități multiple, oameni universali: artiști, savanți, poeți și gînditori în același timp. „Dar faptul deosebit de caracteristic pentru oamenii acelor timpuri este că aproape toți trăiesc în mijlocul frămîntărilor timpului lor, iau parte activă la lupta practică, iau

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.S.P.L.P., 1953, p. 29.
[2] Ibidem, 1953, p. 216.

atitudine și luptă într-o tabără sau alta, unii cu pana și cuvîntul, alții cu sabia, iar alții cu una și cu alta“ [1].

Tendința de reflectare directă a realității face ca arta Renașterii să zugrăvească în mod veridic tragediile, contradicțiile vieții sociale. Aceasta se vădește mai ales la marii artiști, ca Rebelais, Cervantes, Shakespeare.

În locul alegoriei, caracteristică scriitorilor medievali, Petrarca vorbește direct despre iubirea sa față de Laura. Canzonele fac cunoscute frămîntările, durerile sau speranța contemporanilor. Petrarca este poetul Renașterii, pentru care descrierea naturii înseamnă un prilej de redare a unei stări de spirit.

De asemenea trebuie amintit că Petrarca exprimă în poezia sa *Italia mea* iubirea față de Italia sfîșiată de luptele interne. El se adresează principilor Italiei, cărora le cere să înceteze războaiele nesfîrșite care primejduiau și slăbeau țara.

Ironia la adresa falsului eroism, satirizarea moravurilor fețelor bisericești își fac loc în marile poeme eroicomice, ca în *Il Morgante* de Luigi Pulci sau în *Orlando furioso* al lui Ariosto.

Renașterea cunoaște și o mare dezvoltare a romanului satiric. În *Gargantua și Pantagruel*, Rabelais nu rîde de prostie, de îngîmfare în general, ci satirizează prin imagini vii, realiste, falsa știință a profesorilor retrograzi de la Sorbona, centrul scolasticii franceze ; ipocrizia magistraților supuși regelui, dar neînduplecați față de cei mici ; satirizează preoțimea coruptă, ca și pe monarhii ambițioși, care duc războaie nedrepte. *Don Quijote* al lui Cervantes este o satiră la adresa cavalerismului anacronic.

Dar realismul cel mai viguros al Renașterii se manifestă în teatrul lui William Shakespeare.

Mai trebuie relevat un aspect. Chiar în opere cu teme religioase, artiști din epoca Renașterii, ca Rafael, Tizian, Michelangelo, Leonardo da Vinci și alții, au izbutit să zugrăvească oamenii în mod veridic, realist, care să exprime tendințele și ideile progresiste ale vremii lor. Comparată cu plastica bizantină a evului mediu — religioasă, ascetică —, pictura Renașterii întruchipează nu simboluri religioase, ci figuri de oameni cu înfățișarea lor reală : *Madona pe pajiște* sau *Madona Sixtină* ale lui Rafael aduc în fața privitorului nu o sfîntă, ci mai curînd imaginea mamei.

În acest sens este util să se citeze aprecierea făcută de către Plehanov cu privire la arta Renașterii. „Creștinii — scrie Plehanov — au avut un ideal propriu de înfățișare feminină. Ni-l înfățișează icoanele bizantine... Semnificația întregii istorii a artei Renașterii, considerată din punctul de vedere al noțiunii de frumusețe, e cuprinsă în faptul că idealul monastic-creștin de frumusețe umană este înlocuit treptat de idealul pămîntesc, a cărui apariție a fost condiționată de mișcarea de eliberare a orașelor și a cărui realizare a fost ușurată de amintirea «diavolițelor» antice“. Și, referindu-se la pictura lui Rafael, Plehanov scrie că „e incontestabil că madonele lui Rafael reprezintă una din expresiile artistice cele mai caracteristice ale victoriei idealului pămîntesc asupra celui creștin-monastic... Prin aparența aceasta religioasă străbate cu atîta forță bucuria sănătoasă a unei vieți pur pămîntești, încît ele nu mai au nimic comun cu evlavioasele fecioare ale meșterilor bizantini“ [2].

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 217.
[2] G. V. Plehanov, *Arta și viața socială*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 180—182.

În general, arta, literatura Renașterii se caracterizează prin cuprinderea largă a fenomenelor realității, prin crearea unor caractere viguroase, stăpînite de pasiuni mari, cum ar fi David, Moise, Brutus de Michelangelo sau Othello, Macbeth, Hamlet, Coriolan de Shakespeare.

Marx și Engels, caracterizînd epoca Renașterii, au avut toate motivele să afirme că aceasta a fost „o epocă ce avea nevoie de titani și care a creat titani, titani ca gîndire, pasiune și caracter, multilateralitate și erudiție“ [1].

Cu toate calitățile sale, realismul Renașterii prezintă limite : imaginile și chipurile acestui realism au uneori un caracter abstract, idealizat, iar altele nu au reușit să se elibereze complet de învelișul religios.

* * *

În Franța secolului al XVII-lea ajunge la o mare dezvoltare clasicismul, ilustrat prin scriitori cum sînt Corneille, Racine și Molière.

El se extinde și în Anglia, în Rusia, avînd pretutindeni aceleași caracteristici generale, cu variații impuse de condițiile proprii de dezvoltare a fiecărei literaturi naționale în parte.

În secolul al XVII-lea, în Franța, clasicismul a apărut ca o urmare a compromisului dintre burghezie și monarhie, ambele interesate în slăbirea nobilimii : regele lupta pentru a-i subordona complet pe nobilii feudali, iar burghezia, care deținea în realitate puterea economică, lupta pentru drepturile politice de care era lipsită. Acțiunea regelui de a atrage la curtea sa elemente burgheze, nu numai ca miniștri, dar și ca ideologi, ca artiști, pentru a-i preamări puterea, face ca literatura clasicismului să fie o literatură de curte. Așa se explică de ce triumfă sentimentul onoarei în dauna celorlalte sentimente omenești, de ce se așază în prim plan sentimentul virtuții, al datoriei față de rege, de ce în opere literare apare un reprezentant al regelui sau chiar monarhul însuși pentru a face dreptate.

Pe de altă parte, clasicismul pornește de la modele împrumutate din antichitate și vrea să devină el însuși model, dînd canoane pentru creatorii de artă. *Arta poetică* a lui Boileau este edificatoare în acest sens. Sînt cunoscute criticile aduse lui Corneille sau lui Molière pentru „îndrăzneala“ de a se fi abătut de la regulile stabilite. Secolul al XVII-lea este secolul cartezianismului. Filozofia lui Descartes a avut o influență însemnată asupra literaturii, mergînd pînă la denaturarea specificului creației artistice : redarea generalului prin individual. Astfel, individualizarea personajelor era minimalizată într-atîta, încît acestea deveniseră întruchipări ale unor generalități, rupte de condițiile concrete social-istorice.

Criticînd creația artistică din această perioadă, Belinski sublinia că clasicismul „a dat naștere unei arte false..., care exprima o realitate fictivă și crea oameni care n-au existat niciodată. Într-adevăr, oare locul unde se desfășura acțiunea tragediilor lui Corneille și Racine este pămîntul și nu aerul, iar personajele lor sînt oameni sau marionete ? Oare acești regi, eroi, favoriți și soli aparțin vreunui secol, vreunei țări ? A vorbit oare cineva, de la facerea lumii încoace, într-o limbă ca a lor ?“ [2]

---

[1] K. Marx-F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 216.
[2] V. G. Belinski, *Pagini alese*, vol. I, E.S.P.L.A., 1953, p. 130.

Există, desigur, în cele spuse de Belinski un adevăr incontestabil, care nu trebuie însă interpretat în mod dogmatic. Şi scriitorii clasicismului secolului al XVII-lea pornesc de la realitate şi se menţin în limitele ei. Harpagon al lui Molière nu e numai avarul din *Aulularia* lui Plaut, ci este în primul rînd burghezul secolului al XVII-lea. Tartuffe nu este numai tipul ipocritului, ci este şi membru al unei organizaţii religioase secrete, subvenţionată de regină, trimis în casa lui Orgon ca director de conştiinţă. Dar toate aceste personaje luate din realitate nu devin decît întruchiparea unor percepte, unor formule morale preconcepute. Natura umană este pusă în tipare gata făcute, convenţionale. Imaginile artistice, caracterele sînt în general statice. De la început şi pînă la sfîrşitul piesei, Harpagon e numai avar, Tartuffe e numai ipocrit şi altceva nimic. Deci ceea ce caracterizează clasicismul este limitarea naturii umane, a complexităţii ei, punerea accentului pe general, pe schemă, potrivit unor canoane prestabilite, atenţie redusă asupra individualizării.

Am arătat pînă acum caracteristicile dominante ale clasicismului [1]. Dar literatura clasică nu se rezumă la zugrăvirea unilaterală a vieţii. Manifestînd tendinţe evidente în sensul depăşirii canoanelor rigide impuse de estetica clasicismului, Molière oferă în opera sa imaginea societăţii franceze din timpul său. Caracterul realist al operei lui Molière reiese din crearea de personaje reprezentative, caractere complexe (spre deosebire de ceilalţi clasicişti) şi atît de veridice, încît contemporanii lui au căutat să regăsească în ele oameni reali. Veridicitatea vieţii prezentată în opera lui Molière este însoţită de o critică ascuţită adusă societăţii timpului său.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Anglia se afirmă o nouă orientare literară, cunoscută sub numele de sentimentalism [2] sau preromantism, reacţie pe plan estetic împotriva dogmelor artei clasice.

Opunîndu-se clasicismului care se sprijinea pe filozofia carteziană, pe cultul raţiunii, sentimentalismul avea la bază ideile lui Jean-Jacques Rousseau, şi în spe-

---

[1] Dată fiind folosirea confuză a termenilor *clasic* şi *clasicism*, se impun unele precizări.

Noţiunea „clasic" are mai multe accepţii. După cum afirma Sainte-Beuve, termenul „clasic" a fost folosit pentru prima dată de criticul latin Aulus Gellus (sec. II e.n.). Prin expresia „classicus assidusque scriptor", el desemna un scriitor care nu se confunda cu mulţimea (în latină, clasicus era cetăţeanul din clasele bogate care aveau un venit precis).

Cu timpul, noţiunea a căpătat o accepţie istorică şi una estetică, de valoare. În accepţia istorică, prin clasici se înţelegeau scriitorii din perioada de glorie a literaturii greceşti şi latine, pentru ca apoi sfera noţiunii să se extindă la toţi scriitorii, din toate epocile şi din toate literaturile, scriitori a căror operă a căpătat o consacrare publică unanimă.

Astfel, noţiunea a primit accepţia estetică, de valoare. Clasic este un scriitor a cărui valoare este incontestabilă. În felul acesta, scriitor clasic este şi Virgiliu şi Mihail Sadoveanu.

Clasicismul, nu poate să fie confundat cu clasic, cum se întîmplă cîteodată. Clasicismul — aşa cum s-a arătat mai înainte — este un curent literar apărut în secolul al XVII-lea. Noţiunea clasicism nu poate fi confundată cu noţiunea clasic în nici una dintre cele două accepţii ale acesteia din urmă. Un scriitor făcînd parte din curentul clasicist poate să fie un clasic, în accepţia estetică a noţiunii şi poate să nu fie. Aceasta depinde de valoarea operei lui.

De aceea, pentru evitarea confuziilor, ar fi preferabil ca pentru scriitorii din curentul clasicismului să nu se mai folosească denumirea de scriitor clasic, ci clasicist. (Nota G.M.).

[2] Termenul provine de la opera *Călătorie sentimentală* a scriitorului englez Lawrence Stern (1713—1768).

cial teza că omul trebuie să se elibereze de constrîngere, teză care convenea burgheziei în ascensiune. *Emile* al lui Rousseau a jucat un rol deosebit de mare în apropierea literaturii de natură ; pentru prima dată în creaţia artistică, zugrăvirea naturii constituie un mijloc folosit de scriitor pentru dezvăluirea psihologiei caracterelor.

Sentimentaliştii se caracterizează prin marea atenţie acordată dezvăluirii complexe a personalităţii umane. Ca atare, în creaţia acestora nu se vor mai întîlni scheme generalizatoare a unei idei. Personajul este complex şi se manifestă multilateral, iar psihologia lui este relevată cu finețe şi înţelegere.

În operele sentimentaliştilor se manifestă interesul pentru cei umili, ca în *Anotimpurile* lui J. Thomson, sau ca în *Elegia scrisă într-un cimitir de ţară* a lui Thomas Gray. De asemenea apare tema răzvrătirii împotriva asupririi feudale. Egmont al lui Goethe se aşază în fruntea maselor în lupta împotriva asupririi naţionale şi sociale, iar Karl Moor din *Hoţii* lui Schiller declară singur război întregii societăţi feudale.

Momentul ulterior în evoluţia artei este marcat de apariţia şi dezvoltarea romantismului, care, constituind o problemă importantă în istoria literaturii, este tratat într-un capitol de sine stătător.

* * *

Istoria literară a secolului al XIX-lea prezintă spre cercetare, alături de romantism, fenomenul marii înfloriri a realismului. În acest veac strălucesc Gogol, Saltîkov-Şcedrin, Tolstoi, Dostoevski, Cehov, Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Thackeray, Mark Twain, Creangă, Caragiale. Dar în acest veac realismul apare sub o formă deosebită de cele anterioare, impusă de noile condiţii de dezvoltare a societăţii.

Burghezia, care pînă la revoluţia din 1789 fluturase steagul libertăţii şi egalităţii „stării a treia“, devine clasă dominantă şi asupritoare. Pe măsura dezvoltării ei, societatea burgheză cunoaşte o continuă ascuţire a contradicţiilor. Marea majoritate a membrilor societăţii îşi dă seama de imperfecţiunea noilor forme de viaţă şi începe să le critice. Spiritul critic se manifestă viguros. În aceste condiţii a apărut arta realismului critic, ecou al protestului şi nemulţumirilor provocate de noile relaţii sociale.

Imaginile artei realismului critic sînt complet despuiate de haina mitologică sau religioasă. Zeii din Olimp nu mai sînt protectorii oamenilor, pentru că alţi zei „protectori“ le-au luat locul. „Moira“ nu mai planează asupra oamenilor ca un blestem implacabil. Ei au acum un destin mult mai implacabil şi mai concret, impus de „zeii“ capitalismului.

Operele literare create de către scriitorii realişti critici se caracterizează prin reflectarea largă şi profundă a problemelor sociale, aşa cum remarca Belinski : „În timpurile noastre — scria el în 1847 — arta şi literatura au devenit mai mult decît oricînd expresia problemelor sociale, pentru că în vremea noastră aceste probleme au devenit mai generale, mai accesibile, mai limpezi ca oricînd, pentru că astăzi

ele sînt de un interes primordial pentru toată lumea și stau în fruntea tuturor celorlalte probleme“ [1].

Înțelegerea tot mai clară a esenței exploatării omului de către om a dat posibilitatea scriitorilor să găsească un cîmp vast de critică ascuțită, demascînd moravurile lumii burgheze sau aristocratice. Tocmai aceasta este caracteristica dominantă a artei realist-critice : atitudinea net critică, exprimată în imagini directe, față de tot ce este inuman și ostil omului, „smulgerea măștilor de orice fel“, cum spunea Lenin. Dezvăluirea a tot ce înjosea omul, a tot ce era injust în lumea relațiilor burgheze, relații bazate pe calcule egoiste, pe minciună și pe șantaj, dezvăluirea moravurilor familiei burgheze, slugărniciei miniștrilor și oamenilor de stat față de bancheri și oamenii de bursă, cărora sînt în stare să le vîndă pînă și onoarea și conștiința, demascarea demagogiei politice burgheze, a justiției și a presei venale, toate acestea dau marea forță gnoseologică și educativă a literaturii realist-critice. Un tablou compus din *Revizorul* sau *Sufletele moarte* de Gogol; *Invierea* de Lev Tolstoi ; *Umiliți și obidiți* de Dostoevski ; *Moș Goriot* și *Eugénie Grandet* de Balzac ; *Bîlciul deșertăciunilor* de Thackeray și *O scrisoare pierdută* de Caragiale reprezintă plastic imaginea dezgustătoare a unei lumi hidoase, care în toate acțiunile ei este mînată de acea „auri sacra fames“ [2], cum spunea Marx.

Realismul critic rămîne totuși limitat din punct de vedere istoric. Reprezentanții lui, neînțelegînd în mod științific căile dezvoltării sociale, ale transformării societății pe care o criticau, n-au putut să vadă forța socială în stare să înfăptuiască această transformare. Cu alte cuvinte, n-au putut să găsească soluții de îndreptare, de transformare a acestei societăți, de ieșire din această „captivitate“, cum spune și Maxim Gorki : „Demascînd tarele societății, înfățișînd «viața și pățaniile» omului încătușat de tradiții familiale, de dogme religioase, de norme juridice, realismul critic nu avea posibilitatea să indice în același timp o ieșire din această captivitate. Era lesne de criticat societatea existentă ; în schimb, nu se găsea nici un ideal care să poată fi proclamat, nimic în afară de absurditatea vădită a vieții sociale și a «existenței» în genere“ [3].

Atunci cînd se dau, soluțiile sînt de cele mai multe ori utopice sau greșite. Tolstoi vedea îndreptarea societății prin „autoperfecționarea“ omului, care nu era altceva decît o soluție de esență religioasă. Părerea lui Cernîșevski, exprimată în romanul „Ce-i de făcut ?“, că societatea poate fi schimbată printr-o revoluție țărănească nu-i decît o rezolvare caracteristică socialismului utopic.

În concluzie se poate afirma că specificul artei realist-critice constă în dezvăluirea larg cuprinzătoare a esenței fenomenelor reale prin imagini realiste, tipice, care pun în evidență ostilitatea față de orînduirea capitalistă. Veridicitatea și obiectivitatea în zugrăvirea diferitelor aspecte negative ale vieții sociale îl fac pe artist să urmeze logica creării imaginilor realiste și să ajungă la criticarea societății burgheze, de multe ori acționînd contrar concepțiilor și simpatiilor lui de clasă.

---

[1] V. G. Belinski, *Privire asupra literaturii ruse din 1847*, în *Pagini alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1953, p. 228.

[2] Vezi Virgiliu, *Aeneida*, III, 57. În romînește, neliteral, se traduce : „mizerabila sete de aur“.

[3] M. Gorki, *De vorbă cu tinerii*, în volumul *Gorki despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 562.

Realismul critic rămîne în arta din trecut cea mai valoroasă formă de realism. El va fi depășit însă de realismul socialist, care constituie o treaptă calitativ superioară în dezvoltarea artei și literaturii.

* * *

Din cercetarea variatelor forme ale realismului se poate constata că fiecare își are caracteristicile și limitele ei istorice.

Ele sînt conturate de nivelul cultural și ideologic la care a ajuns omenirea în momentul dat. În același timp sînt o expresie a ceea ce societatea acelui timp își propune să rezolve. Nu se poate despărți arta și cultura Renașterii de lupta tinerei burghezii împotriva feudalismului, înapoiat și ostil progresului. Dragostea față de o ființă pămîntească este și ea o expresie a acesteia. Și dacă în poezia lui Poliziano sau Ronsard se mai întîlnesc încă figuri de zei sau zeițe, ecouri ale miturilor antice, acest lucru este firesc și ține de specificul și caracteristicile epocii.

Pe de altă parte, prin relevarea trăsăturilor esențiale ale diferitelor perioade apar în lumină nu numai limitele, dar și ce aduce nou în dezvoltarea metodei fiecare dintre aceste forme.

Totuși, la baza acestor forme îmbrăcate de realism există un criteriu comun, și anume faptul că : „esența creației realiste se află... nu numai în reproducerea formelor de existență..., ci în primul rînd în aceea că, prin intermediul unei astfel de reproduceri, creația realistă dezvăluie în mod obiectiv esența, conținutul vieții sociale a omului și în sens mai larg a realității în general“ [1]. Dar pentru a dezvălui în mod obiectiv esența vieții sociale, a realității, este nevoie ca reproducerea să fie veridică, obiectivă și tipică, adică să prezinte tocmai trăsăturile proprii metodei realiste.

Făcînd aceste precizări, nu înseamnă că prin relevarea trăsăturilor caracteristice comune artei realiste a tuturor epocilor se înțelege aducerea la același numitor a diferitelor forme de realism discutate aici. Fără îndoială că dacă, pe de o parte, Shakespeare se situează alături de Balzac sau de Tolstoi ca scriitori realiști, pe de altă parte fiecare trebuie apreciat în raport cu ideile și problemele epocii și cu modul în care opera fiecăruia a cuprins aceste idei.

Specificul fiecărei forme de realism se poate sesiza numai în cadrul imaginilor artistice, pentru că ele au o notă distinctă în arta oricărei epoci. Imaginile create de Euripide nu se deosebesc *în esența lor* de cele create de Sofocle ; dar deosebirea față de cele create de Shakespeare este netă. Și, cu toate acestea, ele nu sînt decît imagini ale artei realiste.

Fiecărei epoci istorice îi este proprie o anumită modalitate de a oglindi realitatea prin imagini artistice. Dante oglindea realitatea timpului său prin imagini sugerate de credințele medievale. În arta secolului al XX-lea, realitatea poate fi exprimată prin imagini care oglindesc direct uriașele transformări care au loc în

---

[1] G. Nedoșivin, *Problema realismului în artă*, în volumul *Studii de teoria artei*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 253.

lume. Raportînd arta greacă antică la arta epocii moderne, Marx scotea în evidenţă tocmai această modalitate de a oglindi realitatea prin imagini specifice fiecărei epoci. „...Poate oare exista — se întreabă Marx — un Ahile în epoca prafului de puşcă şi a plumbului ? Sau, în genere, *Iliada* în epoca presei sau chiar a maşinii tipografice ?“ [1]

* * *

În cadrul fiecărei epoci au existat tendinţe şi curente deosebite şi chiar opuse realismului. Spre pildă, în a doua jumătate a veacului trecut s-a manifestat puternic *naturalismul.*

S-a discutat şi se mai discută încă dacă naturalismul este numai un curent literar sau este şi o metodă artistică. Autorul acestei lucrări îşi exprimă părerea că naturalismul nu este decît o *denaturare* a realismului în artă. Apărut ca o „şcoală“, artiştii naturalişti au proclamat „obiectivitatea“ faţă de redarea naturii în opera de artă. Dar aceasta s-a transformat, în practica creaţiei, în ignorarea principiului selectării.

S-a spus că scriitorul naturalist nu ar generaliza, ci ar copia fenomene din realitate. Afirmaţia este greşită şi dovedeşte o neînţelegere a procesului creaţiei. Imaginea artistică presupune generalizare, pentru că este imposibil să fie redată realitatea în toată multiplicitatea şi complexitatea ei. Este deci firesc ca şi imaginea din opera naturalistă să fie „un tablou concret şi totodată generalizat“. Altminteri nu ar fi vorba despre o creaţie artistică.

Dar cum se realizează această generalizare ? Aici intervine deformarea realismului. În vreme ce scriitorul realist selectează din realitate acele elemente care exprimă esenţa, naturalistul ia *întîmplătorul* drept general şi îl prezintă ca atare. Personajele naturaliste nu rezultă dintr-un proces al trecerii de la particular la general şi apoi la individual, ci dintr-o prezentare a elementului divers drept esenţă a fenomenului. „Obiectivitatea“ faţă de realitate, în fond obiectivism, îl priveză pe scriitorul naturalist de selecţionarea aspectelor din realitate, deci îl împinge într-o greşită atitudine faţă de realitate, îl conduce la o greşită generalizare. Privit din punctul de vedere al procesului cunoaşterii, nu se poate afirma că scriitorul naturalist nu generalizează, dar se poate constata că el generalizează în mod greşit.

Se poate întîmpla ca un aspect al vieţii să fie mai izbitor decît altele prin aspectul lui exterior. Aceasta nu înseamnă că el caracterizează un mediu, o societate sau un moment istoric. Trebuie cercetat cu toată atenţia dacă în procesele lui interne funcţionează legile obiective, caracteristice acelui mediu, acelei societăţi, acelui moment. Numai ele determină dacă acel aspect este esenţial sau nu, este semnificativ sau nu. Accidentul nu constituie regula. Dar, repetînd ce am spus în altă parte, esenţa poate fi descoperită şi în ceea ce este mai rar, nefiind obligatorie existenţa multor fenomene.

---

[1] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 28.

Pe de altă parte, trebuie combătută tendința de a trece pe seama naturalismului orice fapt artistic care nu încape în ceea ce s-a stabilit, prin criterii arbitrare, a fi „comun", „obișnuit".

Insistarea asupra amănuntelor nesemnificative în prezentarea unei sinucideri este naturalism, dar descrierea trupului însîngerat al Annei Karenina, „întins indecent pe masa magaziei" din stația unde se aruncase sub roțile trenului, nu poate fi considerată naturalistă.

Atenția exagerată a scriitorului naturalist față de faptul divers, față de neesențial, inexistența unei poziții față de faptele prezentate, toate duc în mod cert la denaturarea adevărului obiectiv și deci la servirea intereselor claselor care nu doresc dezvăluirea adevărurilor. Analizînd acest aspect al naturalismului, Mehring scria următoarele: „De fiecare dată trebuie să cercetăm ce loc ocupă acest curent literar în luptele de clasă ale epocii respective. Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin a pune literatura sub jugul tendinței politice, ci doar că trebuie să pătrundem pînă la rădăcina comună a concepțiilor politice și religioase, artistice și literare, și în general a tuturor concepțiilor spirituale. Nu există altă cale pentru a stabili, pentru fiecare perioadă în parte, semnificația naturalismului în literatură" [1].

Cînd se discută literatura naturalistă, de obicei se menționează numele lui Emile Zola. Este adevărat că autorul lui *Germinal* s-a impus prin teoriile lui literare drept conducătorul curentului naturalist francez de la sfîrșitul secolului trecut, după cum este adevărat că unele din romanele sale sînt naturaliste în sensul propriu al cuvîntului. Dar marea operă a lui Zola, aceea care s-a înscris în istoria literaturii universale este realistă, creatorul depășindu-l pe teoretician și ridicîndu-se de la naturalism la realism.

O excelentă caracterizare a naturalismului și a lui Zola o face Plehanov cînd scrie: „Nu uit, bineînțeles, că Zola a scris *Germinal*. Dar lăsînd la o parte părțile slabe ale romanului, nu trebuie să uităm că, dacă Zola a început, cum a spus el însuși, să încline spre socialism, în schimb, așa-numita metodă experimentală a rămas pînă la sfîrșit improprie pentru cunoașterea și zugrăvirea artistică a marilor mișcări sociale. Această metodă era, în parte, strîns legată de acel materialism pe care Marx l-a numit materialism naturalist și care nu înțelegea că faptele, pornirile, gusturile și deprinderile de a gîndi ale omului *social* nu-și găsesc o explicație satisfăcătoare în *fiziologie* sau în *patologie*, întrucît aceste fapte sînt condiționate de *relațiile sociale*. Artiștii care rămîneau fideli metodei naturaliste puteau să zugrăvească pe «mastodonții» și pe «crocodilii» lor ca indivizi, dar nu ca membri ai unui uriaș întreg" [2].

Măiestria unor scriitori naturaliști în zugrăvirea unor asemenea „mastodonți" nu poate să inducă în eroare în aprecierea de ansamblu a unei opere naturaliste, a cărei valoare gnoseologică și educativă rămîne mult sub orice realizare de ordin estetic.

---

[1] Franz Mehring, *Pagini de critică*, E.S.P.L.A., 1958, „Mica bibliotecă critică", p. 159.

[2] G. V. Plehanov, *Arta și viața socială*, Ed. Cartea rusă, 1957, p. 189.

Romantismul

Prima jumătate a secolului trecut se înscrie în istoria literaturii universale ca epoca de afirmare a romantismului.

Termenul „romantic“ vine de la substantivul francez „roman“, al cărui sens medieval era de povestire de aventuri în versuri sau în proză. Cu acest sens el a trecut în engleză, sub forma de „romannt“, unde a dat derivatul „romantic“. Acest termen circula la început cu aproape aceeaşi valoare ca francezul „romanesque“, care avea sensul de visător, exaltat. Cuvîntul „romantic“ a fost răspîndit în franceză pe la 1775 de către Le Tourneur, traducătorul lui Shakespeare. Ca şi în engleză, cuvîntul va desemna în franceză preferinţa unor scriitori pentru peisajele sau edificiile cărora li se potrivesc epitetele „sălbatic“ şi „pitoresc“. Peste sensul acesta al cuvîntului romantic s-a suprapus, în secolul al XVIII-lea, germanul „romantisch“, care se aplica lumii cavalereşti a evului mediu şi literaturii care o evoca.

Pe la 1801, fraţii Schlegel opun net literatura romantică literaturii clasice. Sub influenţa lor, Madame de Staël dă „romanticului“ această nouă valoare, adoptată în Franţa prin intermediul cărţii sale *Despre Germania.*

Termenul „romantism“ n-a intrat în vocabular decît în secolul al XIX-lea, o dată cu apariţia curentului romantic [1].

În teoria literaturii, noţiunea romantic are două sensuri. Un prim sens se referă la *metoda romantică,* la modalitatea de a construi imagini artistice. Cel de-al doilea sens defineşte manifestarea concret-istorică a metodei sub forma de *curent romantic,* apărut la începutul secolului al XIX-lea.

Din punct de vedere literar, romantismul a luat naştere ca o atitudine estetică diametral opusă clasicismului codificator al secolului al XVII-lea, care a exercitat o influenţă puternică şi în secolul al XVIII-lea. Lupta împotriva canoanelor clasiciste, începută în mod activ de Madame de Staël prin cartea sa *Despre literatură* încă din 1800, a fost continuată de alte manifeste literare. Stendhal în *Racine şi Shakespeare* şi Victor Hugo în prefaţa la *Cromwell* au sintetizat atitudinea romanticilor faţă de regulile clasicismului.

„Să dăm cu ciocanul în «teorii», în «poetice» şi în «sisteme». Să aruncăm jos vechea tencuială care ascunde faţada artei“ [2], scria Victor Hugo în 1827. Victoria acestei lupte, care s-a încheiat cu vestita bătălie pentru *Hernani,* a însemnat un bun cîştigat nu numai pentru romantism, dar şi pentru artă în general.

Cauza socială a apariţiei romantismului rezidă în nemulţumirile iscate de rezultatele revoluţiei burghezo-democratice, de contradicţiile noii societăţi burgheze. Romantismul îşi află originea în dezacordul dintre realitatea economică, politică, socială şi idealul estetic al artiştilor. Unii scriitori, creînd imagini realiste, au reflectat această realitate de pe poziţiile realismului critic. Alţii, stăpîniţi de acelaşi spirit de nemulţumire, de revoltă, creînd imagini romantice, şi-au manifestat tendinţa de a evada din realitatea contemporană pentru a trece într-o lume imaginată, visată, dorită. Cu alte cuvinte, apariţia imaginii romantice este determinată de opoziţia dintre vis şi realitate.

---

[1] Cf. Paul van Tieghem. *Le romantisme dans la littérature européene,* Albin Michel, Paris, 1948, p. 2—4.

[2] V. Hugo, *Despre literatură,* „Mica bibliotecă critică“, 1957, p. 41.

Ca metodă de creație, romantismul dă naștere unei arte în care predomină imaginația, sensibilitatea și, mai ales, subiectivitatea. Scriitorul romantic creează imagini vii, dinamice, punînd accentul pe aspectul afectiv. În operele romanticilor, situațiile și personajele sînt construite pe principiul antitezei. Așa se întîmplă, de pildă, în *Regele petrece* de Victor Hugo. Aici se găsește antiteza dintre François I și Triboulet, ca personaje, și antiteza dintre portretul fizic și cel moral al fiecărui personaj.

Romanticul pornește de la opoziția dintre ce există în realitate și ceea ce ar vrea el să fie. De aceea, spre deosebire de obiectivitatea realistului, romanticul este subiectiv, atît în alegerea faptelor din viață, cît și în tratarea lor. De aici și interiorizarea romanticilor, exagerarea lumii interioare, dusă pînă la exces. De aici și prezența în creația romanticilor a unor caractere și circumstanțe neobișnuite. Scriitorul romantic își caută idealul de viață într-o lume neobișnuită, fantastică. Această caracteristică se întîlnește chiar atunci cînd reflectă realitatea imediat înconjurătoare, făurind imagini în care exagerarea, uneori pînă la deformare, a unor aspecte din realitate este vizibilă.

Romantismul constituie un fenomen istoric determinat, care se manifestă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dar numai la începutul secolului trecut se poate vorbi de existența curentului romantic. El se manifestă în diverse literaturi naționale, însă fiecare dintre acestea își au anume particularități, legate de condițiile proprii de dezvoltare socială și artistică.

Trebuie precizat că, datorită principiilor diferite de reprezentare a realității, datorită atitudinii diferite a scriitorilor față de realitate, curentul romantic cunoaște două orientări care contravin în esență una alteia. În evoluția literaturii au apărut romantismul activ și romantismul pasiv.

S-a arătat că prezența romantismului ca mod de construire a imaginii artistice se datorește opoziției dintre vis și realitate, dezacordului dintre ideal și posibilitatea afirmării lui de către scriitorul de talent care cunoaște îngrădirile epocii în care trăiește. Natura dezacordului dintre vis și realitate poate varia ; există iluzia, visul legat de viață, după cum poate exista și iluzia care nu are nici o contingență cu datele realului. Deosebit de ilustrative în ceea ce privește caracterul dezacordului dintre vis și realitate sînt cuvintele lui Pisarev, reproduse de Lenin în lucrarea *Ce-i de făcut ?*. „O discordanță se deosebește de altă discordanță — scria Pisarev cu privire la chestiunea dezacordului dintre vis și realitate. — Visul meu poate să întreacă mersul firesc al evenimentelor sau poate s-o ia razna cu totul într-acolo unde mersul firesc al evenimentelor nu poate să ajungă niciodată. În primul caz, visul nu aduce nici o pagubă, ci poate chiar să susțină și să intensifice energia omului care muncește... În asemenea visuri nu există nimic care ar deforma sau ar paraliza forța de muncă. Dimpotrivă, dacă omul ar fi cu totul lipsit de capacitatea de a visa în felul acesta, dacă n-ar putea din cînd în cînd s-o ia înainte și să contemple cu imaginația sa, într-un tablou unitar și terminat, tocmai acea creație care abia începe să se orînduiască sub mîinile sale, — atunci hotărît nu-mi pot închipui ce l-ar îndemna pe om să întreprindă și să ducă la bun sfîrșit muncile grele și istovitoare în domeniul artei, al științei și al vieții practice... Dezacordul dintre vis și realitate nu aduce nici o pagubă dacă persoana care visează crede cu adevărat în visul său, dacă adîncește viața cu atenție, compară observațiile cu

castelele sale în Spania şi, în general, dacă lucrează conştiincios la realizarea fanteziei sale. Cînd există oarecare contingenţă între vis şi viaţă, totul merge de-minune !“ [1]

Pisarev caracterizează aici două tipuri de visuri, determinate fiind de natura dezacordului dintre iluzie şi viaţă. Natura acestui dezacord determină în ultimă instanţă existenţa celor două aspecte ale romantismului, determină caracterul activ sau pasiv, progresist sau retrograd al creaţiei romantice. Aceste două orientări diferite în manifestarea romantismului coexistă simultan ; dar e firesc ca rolul avut în evoluţia creaţiei literare să difere. Ceea ce caracterizează romantismul progresist, activ este faptul că visul, idealul scriitorului romantic, deşi diferit de ceea ce îi poate oferi realitatea, nu este rupt de aceasta. Imaginea realizată de romantismul activ întruchipează de fapt idealurile progresiste ale scriitorului dînd coordonatele unor perspective noi în evoluţia societăţii. Gorki arată că romantismul progresist *„tinde să întărească voinţa omului de a trăi, să-i stîrnească revolta împotriva realităţii, împotriva oricărei constrîngeri din partea ei“* [2].

Creaţia romantică de tip progresist tinde ca prin intermediul imaginilor să întărească încrederea omului în viaţă, să stimuleze în acesta revolta contra banalităţii şi meschinăriei ce caracterizează realitatea, societatea.

Protestul faţă de asemenea societate şi umanismul pasionat străbat opere ca : *Mizerabilii*, *Oamenii mării* de Victor Hugo ; *Mascarada anarhiei* sau *Cîntec pentru fiii Angliei* de Shelley, *Ţesătorii din Silezia* şi alte poezii ale lui Heine, *Împărat şi proletar*, *Viaţa* de Eminescu şi multe altele.

Caracterele şi circumstanţele neobişnuite, proprii romantismului, se materializează în creaţia romantică de tip progresist în personalităţi excepţionale, cu înalte calităţi morale, capabile de mari fapte eroice. Caracterele frecvente sînt cele de răzvrătiţi, în continuă luptă cu societatea, cu mediul înconjurător, cu monotonia şi platitudinea vieţii. Reprezentativă pentru creaţia romantică progresistă este, de pildă, personalitatea lui Karl Moor, personaj realizat de Schiller în *Hoţii*, personalitate ce se conturează pregnant în raport cu Franz Moor, caracter din aceeaşi lucrare dramatică. Paralela Karl Moor-Franz Moor ilustrează construirea subiectelor pe baza unor contraste bruşte în psihologia eroilor. Jean Valjean, ocnaşul respins de societate, este un om cu înalte calităţi morale. Contrastul dintre situaţia lui socială şi caracterul său reprezintă de asemenea o modalitate de construire a subiectului, proprie romantismului de tip activ.

Alături de acest tip de romantism, care afirmă realizarea idealurilor poetului animat de înalte ţeluri sociale, se dezvoltă *romantismul pasiv*. Acesta se naşte în momentul în care scriitorul, lipsit de înţelegerea perspectivelor şi temîndu-se de prezent, se refugiază în trecut, opunîndu-l pe acesta realităţii contemporane lui. Referindu-se la acest tip de romantism, Gorki spunea că el „încearcă fie să-l împace pe om cu realitatea, înfrumuseţînd-o, fie să-i abată atenţia de la realitate spre meditaţii asupra faptelor-enigme ale vieţii, asupra dragostei şi morţii, enigme ce nu pot fi rezolvate prin speculaţii intelectuale, prin contemplare, ci numai cu ajutorul ştiinţei“ [3].

---

[1] Vezi *Lenin despre literatură*, Ed. P.M.R., 1949, p. 164—165.
[2] M. Gorki, *Gorki despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 268.
[3] M. Gorki, *Cum am învăţat să scriu*, în volumul *Gorki despre literatură*. Ed. Cartea rusă, 1956, p. 268.

Romantismul reacționar de tipul lui Chateaubriand, Novalis, Tieck sau Wordsworth are un caracter pasiv, visul scriitorului fiind în total dezacord cu realitatea. Stăpîniți de o concepție fatalistă asupra dezvoltării sociale, manifestînd lipsă de încredere în forțele omului, romanticii pasivi situează în centrul creației lor un caracter care se evidențiază prin retragerea în natură sau în sine însuși, fugind de realitate. Neîmpăcat cu societatea, personajul romantic se izolează de ea, spre deosebire de caracterele realizate de scriitorii romantici progresiști, care activau pentru afirmarea idealurilor lor de viață. Romanticii pasivi erau conduși de idealuri care contravin mersului obiectiv de dezvoltare a societății. În 1873, într-o scrisoare către Engels, Marx face o aspră critică unui asemenea scriitor. Precizînd că a citit cartea lui Sainte-Beuve despre Chateaubriand, Marx afirmă : „Omul acesta (este vorba de Chateaubriand — *G. M.*) a putut deveni atît de celebru în Franța pentru că reprezintă în toate privințele cea mai clasică întrupare a vanității franceze, și la el această vanité (vanitate) nu e drapată în veșmîntul ușor și frivol al secolului al XVIII-lea, ci e travestită romantic și se fudulește cu fraze recent ticluite ; falsă profunzime, exagerare bizantină, cochetărie cu sentimentele, cameleonism pestriț, word painting (descrieri prolixe), teatralism sublim, într-un cuvînt un ghiveci de minciuni, ca formă și conținut, cum nu a mai realizat nimeni pînă la el“ [1].

Începutul secolului al XX-lea a generat condiții noi în dezvoltarea societății, implicit în evoluția creației artistice. Romantismul activ a cunoscut o evoluție calitativ superioară. Dacă romanticul activ anticipa prin creația sa perspectivele de transformare a vieții, la începutul veacului nostru s-a născut un nou tip de romantism, și anume *romantismul revoluționar,* care anticipa revoluția apropiată pe care scriitorul o resimțea și o cînta. Imaginile realizate de romantismul revoluționar prevesteau furtuna, prevesteau răsturnări profunde care pun de acord idealul de viață al scriitorului cu realitatea.

Ilustrativă pentru creația romantic-revoluționară este opera de început a lui Maxim Gorki. Danko din *Bătrîna Izerghil* se jertfește, scoțîndu-și inima din piept pentru a lumina calea oamenilor. Antiteza dintre zborul șoimului și tîrîtul șarpelui din *Cîntecul șoimului* nu este numai o antiteză romantică, ci și un simbol al luptei din cadrul societății, în care forțele noi vor să se smulgă din mocirla vieții burgheze, luîndu-și zborul spre o lume nouă [2].

În evoluția istoriei artei, romantismul s-a înscris ca o etapă necesară, determinată de anumite condiții de ordin social. Romantismul progresist și revoluționar au corespuns cerințelor artei într-o perioadă dată. Dezacordul dintre vis și realitate a impus crearea unor imagini care întruchipau idealuri de înaltă ținută morală și deschideau perspective largi mersului înainte.

Trebuie reținut că, dincolo de convenționalismul imaginilor, de caracterul arbitrar al povestirii, de subiectivismul ce o caracterizează, creația romantică nu

---

[1] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 243.

[2] În unele tratate nu se face deosebirea între romantismul activ și romantismul revoluționar. Este o eroare, întrucît între *romantismul protestatar* al lui Lermontov, de pildă, și romantismul revoluționar al lui Gorki, care cheamă la luptă pentru rezolvarea contradicțiilor societății pe cale revoluționară, este o diferență esențială care se impune să fie făcută.

contravine în esenţă realismului. Romantismul constituie ilustrarea prin caractere şi circumstanţe neobişnuite a unor fenomene din realitate. Alături de realism, romantismul a tins la zugrăvirea proceselor vieţii.

* * *

După ce facem observaţia că între realism şi romantism nu există antiteză, deoarece amîndouă metodele stau la baza unor literaturi care reflectă realitatea, se impune discutarea unei formule în circulaţie: „metode antirealiste". Stabilind ce se înţelege prin metoda de creaţie, avînd conceptul ştiinţific al acestei noţiuni, este firesc să ne punem întrebarea: la ce se referă formula „metode antirealiste"? După părerea autorului acestei lucrări, ea se referă la *curente* antirealiste şi nu la metode, la curentele caracteristice creaţiei artistice din ţările capitaliste în perioada imperialismului. Se referă, fără îndoială, la curentele decadente, ca impresionismul, simbolismul, dadaismul, suprarealismul, existenţialismul etc.

Creaţia literară aparţinînd acestor curente nu prezintă imagini construite într-un mod special, ci denaturări ale metodei realiste sau romantice, denaturări ale mijloacelor realiste sau romantice. Deci în nici un caz nu poate fi vorba de metode de creaţie.

Cînd burghezia şi-a încetat rolul ei istoric şi interesele de clasă au început să-i dicteze părăsirea cunoaşterii reale a lumii, a vieţii autentice, în artă s-au manifestat mai activ curente antirealiste, îndreptate împotriva reflectării veridice a realităţii.

Fundamentîndu-şi concepţiile artistice pe filozofia idealist-subiectivă a lui Mach, care neagă realitatea obiectivă a lumii exterioare şi consideră lucrurile drept „complexe de senzaţii", *impresioniştii* renunţă la cunoaşterea lumii obiective şi declară că îşi construiesc imaginile graţie percepţiilor senzoriale. Eroare gravă, deoarece am văzut că în procesul cunoaşterii omul, deci şi creatorul de artă, nu se poate opri pe treapta senzorială. Denaturarea realismului a dus la făurirea unor imagini inconsistente, în care nu este reflectată realitatea în ceea ce are ea esenţial.

Simboliştii renunţă şi ei la cunoaşterea autentică şi văd în lucrurile reale nişte simboluri [1] ale altei lumi. Realitatea directă, înconjurătoare nu merită să fie cercetată, observată, iar gîndirea logică nu este recunoscută, în locul ei substituindu-se aşa-zisa gîndire intuitivă, „proprie artei", după cum susţin simboliştii. Un asemenea fenomen nu există decît în concepţia idealiştilor subiectivi. Conform acestui punct de vedere, oamenii ar avea „o capacitate înnăscută de contemplare lăuntrică, datorită căreia s-ar putea cunoaşte adevărul fără participarea activităţii raţionale a conştiinţei şi fără ajutorul experienţei" [2]. Experienţa omenirii dovedeşte contrarul, deci baza teoretică a simbolismului cade. Cît priveşte înlocuirea lumii reale prin simboluri ale altei lumi, aceasta nu este altceva decît încercarea de a demonstra pe calea artei că realitatea obiectivă nu există, ceea ce în secolul al XX-lea este o absurditate.

---

[1] Nu trebuie înţeles că simbolul trebuie izgonit din artă.

[2] Vezi *Mic dicţionar filozofic*, E.S.P.L.P., 1954, şi *Dicţionarul limbii romîne moderne*, Ed. Acad. R.P.R., 1958.

Imediat după primul război mondial, după ce a început criza generală a capitalismului și a apărut orînduirea cea nouă a socialismului, un grup de „revoltați" împotriva „vechii literaturi" au format un grup căruia i s-a dat numele de Dada. De ce Dada ? Nimeni n-ar putea să ofere o explicație logică. Fondatorul mișcării, Tristan Tzara, a înfipt un cuțit într-un dicționar Larousse. Întîmplarea a făcut ca cuțitul să se oprească la cuvîntul „dada" (căluț în jargonul copiilor francezi). Astfel a căpătat un nume o mișcare literară. Ce voia dadaismul ? Într-unul din manifestele grupului se declara : „Să nu mai existe pictori, scriitori, muzicieni, nici sculptori, nici religii, nici republicani, nici regaliști, anarhiști, socialiști, nici oameni politici, nici proletari, nici burghezi, nici aristocrați, nici armată, nici poliție etc. În fine, să se termine cu aceste imbecilități, să nu mai fie nimic, nimic !"

Iar despre artă, manifestul dadaist spunea : „Arta este un produs farmaceutic pentru imbecili : mesele se învîrtesc datorită spiritului, tablourile și alte opere de artă apar ca niște mese care nu pot lua foc ; în ele e întemnițat spiritul". Mai departe manifestul adăuga : „Dada nu vrea nimic, nimic : el face cîte ceva pentru ca publicul să spună : «Noi nu înțelegem nimic, nimic, nimic». Dadaiștii nu reprezintă nimic, nimic, și e sigur că ei nu vor ajunge la nimic, nimic, nimic". Acest obsedant „nimic" voia să reprezinte „revolta" unor scriitori pretinși apărători ai libertății, dar care în fond contribuiau la înlănțuirea omului prin participarea lor la decăderea artei. Dadaismul a reprezentat un joc de hazard al cuvintelor și nicidecum o creație artistică. Cu atît mai puțin se poate vorbi despre o metodă de creație.

Din grupul dadaiștilor, o parte, nemulțumită de ceea ce i se oferea, s-a desprins și a format curentul *suprarealismului*, la a cărui bază stă freudismul cu concepția subordonării conștientului „subconștientului", acelui faimos „libido". Suprarealiștii afirmă că materialul artei lor nu este realitatea obiectivă, ci subconștientul, iraționalul din „eul" omenesc. În crearea operelor lor, suprarealiștii pornesc de la o cunoaștere suprasenzorială și susțin că acest proces nu se petrece rațional, ci în mod automat, arbitrar. Starea de semiconștiență dintre vis și realitate este mediul prilenic în care pretind suprarealiștii că se naște opera de artă. În ultima vreme însă nu mai sînt mulțumiți nici cu aceasta, ci socotesc că boala psihică paranoia este „cea mai bună metodă de cunoaștere a realității".

Afirmația aceasta vorbește de la sine. Ea caracterizează pe deplin modul burgheziei de a concepe arta și în același timp dezvăluie încă o dată ce rol atribuie burghezia artei : ea nu trebuie să transmită nimic, să nu explice nimic, să nu intervină în nimic, să nu folosească la nimic.

După cel de-al doilea război mondial, deci după afirmarea și mai puternică a socialismului, lupta burgheziei împotriva realismului artei s-a întețit. Teza lui Kant „artă pentru artă" a fost reluată și „împodobită" cu tot felul de „adaosuri teoretice". Teza „actului gratuit" stă la baza literaturii *existențialismului*, noul curent decadent.

Sistemul filozofic al lui Sartre [1], întemeietorul acestei școli literare, afirmă că este inutilă orice luptă, orice acțiune, pentru că la sfîrșitul tuturora se află, implacabilă, moartea. Deci, dacă — după părerea lui Sartre — totul este inutil,

[1] Atitudinea politică plină de contradicții a lui Sartre nu schimbă esența filozofiei lui, pe care nu a renegat-o niciodată.

atunci şi lupta de clasă este inutilă. În consecinţă, proletarii din ţările capitaliste trebuie să se abţină de la orice acţiune. Numai că viaţa îl dezminte pe Sartre.

Am prezentat pe scurt principalele curente decadente ale literaturii burgheze din perioada imperialismului pentru a demonstra că nu este vorba despre metode de creaţie, ci de mişcări literare cu un pronunţat caracter politic reacţionar. Ele sînt o expresie a ideologiei burgheze, au un precis conţinut de clasă şi militează pentru descompunerea artei. Lupta împotriva-lor este sinonimă cu lupta pentru dezvoltarea si înflorirea artei.

Realismul socialist

În istorie, secolul al XX-lea se înscrie ca secolul marilor răsturnări revoluţionare, în care orice tip de activitate umană capătă semnificaţia şi sensul cel mai profund. Începutul acestui secol a marcat intrarea omenirii într-o etapă de dezvoltare caracterizată printr-un puternic spirit revoluţionar. Realitatea se prezenta creatorului sub noi aspecte, neîntîlnite în trecut, punea noi probleme, cerea noi soluţii. Dacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea sarcina principală a artei era negarea valabilităţii orînduirii sociale, acum realitatea aducea pe primul plan afirmarea forţelor capabile să zdrobească societatea capitalistă şi să instaureze orînduirea nouă, socialistă. Este adevărat că unele literaturi, cum ar fi literatura clasică rusă din secolul trecut, constituind tabloul fidel al problemelor hotărîtoare de ordin social-politic, lăsau să se întrevadă posibilitatea rezolvării marilor contradicţii din societate şi, prin aceasta, contribuiau la educarea maselor care urmau să participe activ la marile ciocniri care se anunţau. „Plîngînd asupra ficţiunii" artistice, cum spunea Puşkin, cititorul este supus o dată cu receptarea estetică a operei de artă unei influenţe educative. El se bucură de măreţia şi frumuseţea aspectelor din viaţă care îi vorbesc despre însuşirile morale, etice ale eroului îndrăgit sau este cuprins de un puternic sentiment de repulsie faţă de tot ceea ce transformă viaţa omului în meschin şi grotesc.

În răsturnarea vechii orînduiri sociale din Rusia ţaristă, literatura lui Cernîşevski şi Şcedrin, operele literare ale lui Gorki aparţinînd perioadei romantice au jucat un rol deosebit. Ei şi alţi creatori de talent au contribuit la formarea revoluţionarilor. În prefaţa la o ediţie a romanului *Ce-i de făcut?* al lui Cernîşevski, Gheorghi Dimitrov scria că „nici înainte şi nici după aceea nu am cunoscut vreo operă literară care să fi avut o influenţă atît de puternică asupra educaţiei mele revoluţionare ca romanul lui Cernîşevski. Eroul meu preferat era Rahmetov. Îmi propuneam să fiu ferm, consecvent, neînfricat, capabil de abnegaţie; urmăream să-mi călesc voinţa şi caracterul în luptă cu greutăţile şi lipsurile, să-mi subordonez viaţa personală intereselor măreţei cauze a clasei muncitoare, într-un cuvînt să fiu aşa cum îmi apărea acest erou fără prihană al lui Cernîşevski" [1].

Realitatea socială a secolului al XIX-lea a prezentat însă profunde contradicţii, fapt care a determinat caracterul limitat al zugrăvirii realităţii sociale de către artă, a provocat contradicţia de neîmpăcat dintre zugrăvirea realistă a vieţii şi afirmarea idealului estetic al scriitorului.

---

[1] Gheorghi Dimitrov, Prefaţă la romanul *Ce-i de făcut?* de N. Cernîşevski, în volumul B. Riurikov, *N. G. Cernîşevski*, Ed. Cartea rusă, 1955, p. 112.

În acest sens, şi metodele de creaţie cunoscute prezentau limite. Realismul critic oglindise veridic realitatea, dar nu putuse să dezvăluie, să întrevadă cum se va dezvolta societatea. Pe de altă parte, romantismul activ crease figuri de o mare forţă, în contradicţie cu esenţa lumii burgheze, dar luate dintr-o lume ireală, de neatins, deci, într-un fel, incapabil să servească drept model pentru viitoarea societate.

La începutul secolului al XX-lea, în fruntea mişcării de eliberare din Rusia a trecut clasa muncitoare. Acest fapt a constituit momentul hotărîtor care a determinat noul caracter al raportului dintre artă şi realitate, provocînd apariţia unei noi metode de creaţie artistică.

Arta capătă calităţi noi, particularităţi deosebite faţă de arta trecutului. Literatura realismului socialist continuă tradiţia realistă a literaturii trecutului, dar se îmbogăţeşte cu sensuri şi valori noi. Rezolvarea de către însăşi realitatea socială a contradicţiilor existente în raporturile sociale duce pe plan artistic la rezolvarea contradicţiilor existente între zugrăvirea realistă a vieţii şi afirmarea idealului estetic.

Considerînd literatura drept o parte integrantă a cauzei generale a proletariatului, V. I. Lenin s-a ocupat de particularităţile literaturii noii epoci în articolul său program, scris în 1905, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*. El condiţiona noile sarcini ale literaturii de caracterul perioadei istorice pe care o marca secolul al XX-lea şi care punea cu acuitate problema unei noi metode de creaţie.

Noua metodă de creaţie trebuia să determine apariţia unei noi etape în dezvoltarea artistică a societăţii. Literatura trebuia să se ridice la exigenţele epocii revoluţiei socialiste, iar scriitorul să devină el însuşi militant al ideilor revoluţiei socialiste. Idealul său estetic însemna afirmarea prin artă a idealului socialismului.

O atare cerinţă impunea însă scriitorului formarea unei concepţii ştiinţifice despre lume. Numai concepţia materialismului dialectic şi a materialismului istoric oferă artistului cheia înţelegerii şi găsirii formelor artistice necesare reflectării noului conţinut istoric al epocii, numai ea îl înarmează pe scriitor cu idealul socialist şi deschide în faţa artistului întreaga perspectivă, deosebit de complexă, pe care o oferă această nouă epocă în dezvoltarea societăţii omeneşti.

În articolul amintit, Lenin dezvoltă această idee centrală. El aşază principiul partinităţii comuniste la baza artei socialiste, deci şi a metodei de creaţie realist-socialiste. Procesul de selectare şi generalizare a faptelor de viaţă în vederea creării imaginilor artistice se face de către artist în lumina principiilor partinităţii comuniste, care presupune aprecierea faptelor şi fenomenelor de pe poziţiile de luptă ale clasei muncitoare, în lumina idealurilor socialiste ale acesteia. Arta realist-socialistă afirmă, prin zugrăvirea imaginilor de viaţă, idealul epocii socialiste. Zugrăvirea realistă, veridică a vieţii, a realităţii impune ea însăşi ilustrarea acestui ideal, care-şi găseşte baza materială în condiţiile de dezvoltare a societăţii socialiste. Ca atare, contradicţia dintre reflectarea veridică, realistă a vieţii şi afirmarea idealului estetic dispare, întrucît oglindirea realistă a vieţii presupune implicit afirmarea idealului estetic al scriitorului.

Maxim Gorki este creatorul primei opere literare realist-socialiste, romanul *Mama*. După ce Lenin elaborase în 1905 principiile de bază ale artei noi, Gorki afirma practic în 1907, o dată cu ieşirea de sub tipar a romanului *Mama*, că realismul-socialist se născuse înainte chiar de a fi apărut noua societate. Deşi acest fapt este o confirmare a tezei că o artă realist-socialistă, poate să fie creată chiar

și într-o orînduire bazată pe exploatare, totuși dezvoltarea metodei noi avea să se producă abia după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie.

Între anii 1917 și 1932, cînd are loc lichidarea R.A.P.P.-ului, și a celorlalte organizații asemănătoare, s-au produs marile ciocniri dintre cele mai diverse opinii cu privire la artă și literatură, dar și afirmarea realismului socialist ca metodă de creație a artei sovietice.

În 1934 a avut loc primul congres al scriitorilor din U.R.S.S. În raportul prezentat, Maxim Gorki sublinia că „realismul socialist afirmă existența ca acțiune, ca o creație al cărui țel este să dezvolte fără încetare cele mai prețioase însușiri individuale ale omului pentru victoria lui asupra forțelor naturii, pentru sănătatea lui și o viață îndelungată, pentru marea fericire de a trăi pe pămînt, pămîntul a cărui față el vrea s-o schimbe cu totul, potrivit cerințelor sale în necontenită creștere, într-un minunat sălaș al omenirii unite într-o singură familie“ [1].

Însușindu-și tezele raportului, congresul din 1934 confirma o situație de fapt, deoarece marea majoritate a scriitorilor sovietici — în care erau cuprinși cei mai valoroși dintre literați — își însușise realismul-socialist ca metodă proprie de creație. În fruntea lor se situa Gorki, care, paralel cu opera lui literară, prin articole și conferințe a militat cu pasiune pentru clarificarea problemelor teoretice puse de noua metodă.

Deosebit de interesante pentru caracterizarea literaturii realist-socialiste, a misiunii scriitorului realist-socialist sînt părerile expuse de Gorki în articolul *Divertismente literare,* ale cărui părți a doua și a treia au fost scrise la puțină vreme după congresul din 1934.

„Îndatorirea, misiunea de a crea o literatură cu adevărat general-umană — scria Gorki —, istoria a încredințat-o scriitorilor Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste. Această literatură trebuie să fie aptă de a produce o adîncă impresie asupra proletariatului mondial, sădind în el conștiința sa revoluționară de drept. Avem suficient material pentru a crea o poezie și o proză de înaltă valoare artistică, material cu totul nou, creat și care continuă să se creeze zi de zi prin eroismul revoluționar al muncitorilor și țăranilor, prin feluritele lor aptitudini. Este materialul victoriei fără precedent în istoria omenirii, material despre victoria proletariatului și despre consolidarea dictaturii proletariatului. Semnificația istorică mondială a acestei victorii exclude complet din domeniul literaturii noastre tema deznădejdii, tema suferinței, a absurdității vieții individului, privită în lumina falsă, dăunătoare a creștinismului. Suferința omului a fost aproape întotdeauna înfățișată în așa fel, ca să provoace o «compasiune» stearpă, inutilă, și extrem de rar ca să trezească în sufletul celui ce construia cultura, muncind ca salahor, dorința de a-și răzbuna demnitatea sa de om călcată în picioare, ca să aprindă în el ura față de suferință, față de cauzele acesteia, față de cei cărora li se datorau cele mai odioase aspecte ale vieții... Materialul din care se inspiră literatura este omul cu toată diversitatea năzuințelor sale, a faptelor sale, omul privit în dezvoltarea lui sau în procesul destrămării sale... Scriitorii Uniunii Sovietelor se află în miezul, în toiul unui proces de o importanță mondială. Este vorba de procesul de creație a unei culturi bazate pe desființarea proprietății private asupra pămîntului și uneltelor de muncă, pe suprimarea tuturor formelor de parazitism social... Eroul real, viu, omul care creează cultura socialistă... trebuie zugrăvit în

[1] M. Gorki, *Despre literatură,* Ed. Cartea rusă, 1956, p. 624.

dimensiuni și mai mari, cu un relief și mai puternic ca în realitate... În fiece zi omul sovietic, făuritorul culturii noi, le spune prin mii de glasuri scriitorilor : «Am fost păstor, am fost infractor periculos pentru societate, am fost argat la chiaburi, iar acum am devenit inginer, medic, cercetător în domeniul științelor naturii...» Spunînd aceasta, oamenii vor parcă să te informeze numai asupra fenomenului fizic al transpunerii lor într-un alt mediu social, fără să știe, iar uneori chiar fără să dorească a vorbi despre procesele chimice pe care le implică acest fenomen. Să dezvăluie procesul psihochimic al transpunerii unui om din rîndul salahorilor în rîndul maeștrilor culturii, să dezvăluie caracterul logic al acestui fenomen, să scoată în evidență rolul pe care l-a jucat în acest proces ideologia de clasă a proletariatului, să arate rezistența pe care au opus-o instinctele biologice ale burgheziei, iată care este sarcina unui artist revoluționar, inginer al sufletelor“ [1].

În această parte a articolului, Gorki dezvoltă în primul rînd ideea că realismul socialist este o metodă care presupune o nouă atitudine a artei față de viață, atitudine care se naște din consolidarea și din dezvoltarea societății socialiste. Noua metodă se caracterizează printr-o justă reprezentare a vieții în procesul ei de dezvoltare revoluționară, o reprezentare concret-istorică în mijlocul căreia apare eroul de tip social nou, cel care a trecut „din rîndul salahorilor în rîndul maeștrilor culturii...“. El este purtătorul idealului socialist, al luptei pentru eliberarea poporului. Nil din *Micii burghezi,* Pavel Vlasov din *Mama,* Levinson al lui Fadeev, Pavel Korceaghin sau eroii *Tinerei gărzi* reprezintă astfel de tipuri, ilustrînd inovația realizată de arta realist-socialistă în zugrăvirea eroului ca participant activ la marea bătălie pentru construirea societății socialiste și comuniste.

Eroul pozitiv de tip nou este un om cu convingeri ferme, un om de acțiune, care înțelege semnificația și profunzimea evenimentelor, la care participă activ, și care urmărește hotărît și pasionat realizarea scopurilor sale, care coincid cu cele ale întregului popor. Idealul său de viață este idealul de viață al poporului său.

Însuflețit de scopuri morale fără precedent în istorie, eroul de tip nou dispune totodată de posibilitățile necesare pentru atingerea acestor scopuri, posedă capacitatea de a distruge toate piedicile care îi stau în cale.

O trăsătură importantă a eroului din literatura realist-socialistă o constituie faptul că el este reprezentant al poporului, și prin aceasta își rezolvă într-un chip cu totul nou problemele vieții sale personale. Idealul estetic, care se întemeiază pe înălțimea țelului moral și pe posibilitatea realizării în fapt a acesteia, determină calitatea nouă a eroului pozitiv, purtător al idealului socialist, cît și marea capacitate de influențare social-educativă pe care o are arta în societatea socialistă. Imaginile create de literatura realist-socialistă dispun de o excepțională forță a exemplului.

Eroii literaturii realist-socialiste întruchipează măreția și frumusețea ideilor comunismului, constituind pilde demne de urmat de către milioane de oameni. Pavel Korceaghin, Oleg Koșevoi, Voropaev, Alexei Meresiev, Baluev sau Bahîrev ilustrează capacitatea artei realist-socialiste de a întruchipa în imagini caractere și sentimente puternice care să generalizeze personalități umane de o înaltă ținută morală. Prin crearea unor astfel de caractere, scriitorii sovietici dovedesc înalta valoare a omului ; prin ciocnirea dintre erou și asperitățile vieții, scriitorii demonstrează marile posibilități morale proprii omului din societatea socialistă. Forța

[1] M. Gorki, *Despre literatură,* Ed. Cartea rusă, 1956, p. 587—588.

exemplului unor atare caractere influenţează asupra vieţii spirituale a maselor populare. Ocupîndu-se de problema eroului pozitiv al operelor literare, Gorki, în raportul prezentat la primul Congres al scriitorilor sovietici din 1934, spunea următoarele : „Eroul principal al cărţilor noastre trebuie să fie munca, adică omul pe cale de a se organiza în procesul muncii, omul înarmat la noi cu toate posibilităţile tehnicii contemporane şi care, la rîndul său, organizează munca, făcînd-o mai uşoară, mai productivă, ridicînd-o la rangul de artă. Trebuie să învăţăm a vedea în muncă o creaţie“ [1].

Gorki a ilustrat artistic această concepţie prin eroii creaţi de el, dar pe de altă parte a dovedit tot în operele lui că ruperea omului de munca creatoare duce la degenerarea personalităţii. Acest punct de vedere se vede clar în *Afacerea Artamanov, Viaţa lui Klim Samghin, Vassa Jeleznova,* sau *Foma Gordeev.*

Eroul de tip nou trăieşte pentru interesele masei şi, în virtutea acestui fapt, devine un om cu adevărat liber. Numai clasa muncitoare creează condiţiile de muncă în care se educă tipul superior de om. În cadrul muncii colective se formează acele trăsături de caracter proprii personalităţii umane din societatea socialistă. Superioritatea acesteia reiese din faptul că principiul de apreciere a omului este determinat de măsura în care el participă la înfăptuirea cauzei comune a socialismului. Ascuţirea conflictelor sociale în care scriitorul realist-socialist şi-l imaginează pe om determină sistemul de compoziţie al creaţiei sale. În spatele eroului, scriitorul realist-socialist situează întotdeauna o anumită forţă socială. Natura conflictului este determinată nu numai de interesele personale ale omului, ci în primul rînd de evenimentele vieţii poporului în care el este angrenat şi care lămuresc dezvoltarea lui.

Creaţia realist-socialistă, contrar părerilor unor detractori de esenţă burgheză sau revizionistă, nu neglijează zugrăvirea conflictelor personale, dar aceasta se face în cadrul complexităţii vieţii sociale, al conflictelor de ordin social-politic, pentru că numai acestea dau ocazia ilustrării profunde a personalităţii umane. numai acestea contribuie la dezvăluirea întregii bogăţii a vieţii spirituale a omului.

În stabilirea unităţii om-societate, în patosul luptei pentru crearea societăţii socialiste apare frumuseţea superioară a spiritului omenesc. Înălţimea ţelului moral, care îl însufleţeşte pe omul epocii socialiste, dezvoltă în el acele forţe morale care nu se puteau desfăşura altădată în toată plenitudinea. De aceea a fost posibilă crearea eroilor de tip nou. La începutul secolului al XX-lea, cînd poporul rus intrase în faza hotărîtoare a marilor bătălii pentru socialism, realitatea a oferit zugrăvirii artistice prototipuri care au devenit eroii literaturii noi. În acest fel, apariţia eroului pozitiv îşi găseşte motivarea istorică.

O altă caracteristică de seamă a creaţiei realist-socialiste este capacitatea acesteia de a sugera perspectiva de dezvoltare a eroilor, a lumii lor, a societăţii. Zugrăvindu-şi caracterele în ambianţa zilei de astăzi, scriitorul trăieşte ziua de mîine a acestora, vede căile de dezvoltare şi, fără a se rupe de realitate, ci în deplină concordanţă cu ea, îi îngăduie cititorului să întrezărească perspectivele, contururile zilei de mîine.

Capacitatea de a vedea realitatea prezentă în lumina celei de mîine constă atît în perceperea perspectivelor viitorului, cît şi în posibilitatea artistului realist-

---

[1] M. Gorki, *Despre literatură,* Ed. Cartea rusă, 1956, p. 618.

socialist de a discerne în condițiile concrete ale zilei de azi germenii viitoarei dezvoltări. Această caracteristică a creației realist-socialiste dă artei epocii noastre un optimism robust, inspiră încredere deplină în forțele creatoare ale omului zilei noastre și marchează pe plan social apariția unui tip uman superior.

Creația artistică realist-socialistă prezintă o trăsătură deosebită prin esența ei : umanismul. Este incontestabil că un anumit umanism s-a manifestat și în literatura trecutului, dar, cum era firesc, el purta amprenta claselor care se aflau în epoca respectivă în fruntea societății, a unor clase care aveau în esența lor o imensă și gravă pată : exploatarea.

În literatura și arta realist-socialistă se manifestă un alt umanism, diferite ca esență de umanismul Renașterii sau al iluminismului. „În zilele noastre — scria Gorki în 1934 — se ridică amenințător umanismul proletar, cu adevărat general-uman..., umanism bine fundamentat din punct de vedere istoric și științific și al cărui scop este eliberarea deplină a poporului muncitor... Umanismul revoluționar dă proletariatului dreptul justificat istoricește de a duce o luptă necruțătoare împotriva capitalismului... Pentru prima dată în istoria omenirii, adevărata iubire de oameni se organizează ca forță creatoare, care-și propune drept scop eliberarea sutelor de milioane de oameni ai muncii de sub tutela inumană și absurdă...“ [1].

Gorki menționa faptul că umanismul proletariatului nu este o fantezie, nu e o teorie, ci însăși curajoasa, eroica practică de luptă a proletariatului. Această ultimă afirmație a lui Gorki dovedește motivarea istorică a umanismului creației realist-socialiste, ca provenind din însăși nota dominantă, caracteristică a epocii noastre. *Pretinzînd zugrăvirea veridică, istoricește concretă a realității, creația realist-socialistă presupune reflectarea artistică a problemelor majore din societatea contemporană cu atributele lor reale.*

Analiza operelor literare realist-socialiste relevă întotdeauna un patos deosebit în modul de prezentare a realității. Spre deosebire de literatura realistă, noua creație a epocii noastre este străbătută de un suflu puternic care dă aripi visurilor celor mai îndrăznețe.

S-a spus într-o vreme că realismul socialist ar fi o îmbinare a realismului cu romantismul. Dacă această apropiere se ia în mod mecanic, dacă se consideră ca un amestec în care materiile componente rămîn totuși diferențiate, atunci nu se înțelege fenomenul.

Modul de reprezentare a lumii înconjurătoare, de construire a imaginii literare este în noua metodă cel realist. Dar în această reprezentare romantismul revoluționar a intrat ca parte integrantă, a adus patosul lui, forța de a privi realitatea în perspectiva zilei de mîine.

Dacă în trecut romantismul, chiar și cel revoluționar, se depărta de realitate pentru că discordanța dintre vis și realitate era de neînfrînt, în societatea socialistă visurile cele mai îndrăznețe sînt posibile. De aceea scriitorul realist-socialist, descoperind în realitatea prezentă germenii viitorului, poate „să viseze“, să-și imagineze această realitate în toată splendoarea ei, pentru că este sigur că esența ei va ieși la suprafață, se va dezvolta și va forma aspectul general al fenomenelor. Lucrul este posibil cu o singură condiție : scriitorul să nu inventeze germenii acolo unde nu există, pentru că astfel în mod firesc ajunge la o falsă

---

[1] M. Gorki, *Despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 574.

înfrumusețare a realității, producînd opere lipsite de valoare. Realitatea noastră nu are nevoie de asemenea podoabe, pentru că ea conține atîtea frumuseți, în ea germinează încontinuu și se reflectă ziua de mîine, astfel încît nu este greu pentru un creator condus de spirit de partid să descopere toate aceste splendori, toate aceste procese și să le reflecte în opera lui. În aceasta constă suflul romantic al realismului socialist.

Un lucru este însă cert : romantismul intră ca o parte integrantă în realismul socialist și nu se păstrează ca un element distinct, cu trăsăturile inițiale.

* * *

În orînduirea socialistă, minoritățile naționale sînt libere să-și dezvolte culturalor, asuprită în societatea bazată pe exploatare. Care este însă drumul de dezvoltare al acestei culturi ? Care trebuie să fie caracteristicile ei pentru a face parte din suprastructura orînduirii respective și pentru a păstra trăsăturile naționale ?

Concepția despre lume a clasei muncitoare, ideologia ei nu diferă de la o națiune la alta, iar scopul ei final este același. Deci în societatea socialistă, în condițiile dictaturii proletariatului, conținutul literaturii, ca reflectare a realității, nu poate fi decît socialist și unic pentru întreaga clasă muncitoare, indiferent dacă în această clasă intră oameni ai muncii de diferte naționalități. În fața clasei muncitoare și a întregului popor muncitor din Uniunea Sovietică stă astăzi sarcina construirii comunismului, cu întregul complex de probleme puse de acest proces istoric. La îndeplinirea sarcinii participă toate popoarele din Uniunea Sovietică, toate naționalitățile, și lupta dusă se reflectă în literatura acestor naționalități.

Problema este însă ce formă îmbracă. În condițiile existenței dictaturii proletariatului numai într-un număr de țări, cînd socialismul nu a triumfat în toate țările, forma este națională.

Ce trebuie înțeles prin formă națională ?

Este adevărat că în formă se reflectă conținutul, însă forma nu este pasivă față de conținut. Ea trebuie să îmbrace conținutul astfel încît trăsăturile specifice națiunii respective să se reflecte în caracterele create, în imagini, în împrejurările desprinse din realitate. Fiecare națiune își are specificul ei, care o deosebește de altele, specific manifestat în obiceiuri, în port, în înfățișare, în factura psihică exprimată în originalitatea culturii națiunii. Acest specific trebuie să se reflecte în forma unei opere de artă, trebuie să fie prezent în elementele formei și în mijloacele de realizare a formei.

În noua societate, conținutul artei este socialist dar acesta există realmente întotdeauna într-o formă concret națională. Un exemplu va lămuri mai bine această problemă. El poate fi luat din literatura noastră. Despre începuturile construirii socialismului la sate au scris și Marin Preda, în nuvela *Desfășurarea*, și Horvârth István, în *Brazdă peste haturi*.

Desigur că perspectiva viitoarei culturi este contopirea culturilor naționale într-o singură cultură socialistă în formă și în conținut. Drumul pînă la această etapă superioară trece prin faza culturii naționale în formă și socialistă în conținut !

Mai trebuie precizat aici un lucru. Dezvoltarea aceasta a culturii socialistă în conținut și națională în formă nu presupune o rupere de cultura universală proletară, ci tocmai un strîns raport, în cadrul căruia cultura națională a popoarelor

îmbogăţeşte cultura proletară universală, iar aceasta, la rîndul ei, alimentează cultura naţională a popoarelor. Tînăra noastră cultură socialistă este o contribuţie meritorie la dezvoltarea culturii proletare universale, care, asemenea unui ocean ce primeşte fluvii şi rîuri, se revarsă la rîndul lui în albiile acestora şi le îmbogăţeşte apele.

Apariţia şi dezvoltarea literaturii noi, socialistă în conţinut şi naţională în formă, în ţările de democraţie populară se face în cadrul luptei de clasă, manifestată puternic şi pe frontul ideologic. Congresul al III-lea a P.M.R. a arătat că în ţara noastră, „în prezent activitatea ideologică, munca de lichidare a înrîuririlor educaţiei burgheze din conştiinţa oamenilor este tărîmul principal al luptei de clasă, al luptei dintre vechi şi nou“ [1]. Ideologia clasei muncitoare se afirmă înfrîngînd vechile concepţii, care nu părăsesc arena de bunăvoie şi deodată. Încă de multă vreme, partidul a atras atenţia că pe tărîmul ideologiei şi culturii lupta de clasă se manifestă sub diferite chipuri.

În primii ani după 23 August 1944, noua noastră literatură a întîlnit rezistenţa activă a claselor reacţionare. Între altele, scribii acestor clase vorbeau despre o „criză“ a culturii, deci şi a literaturii. Desigur, exista o criză, dar aceasta privea literatura burgheză, care era respinsă de mase şi nu-şi mai găsea condiţii prielnice dezvoltării.

În aceeaşi vreme, literatura nouă, socialistă în conţinut şi naţională în formă, creştea, trăgîndu-şi seva din tradiţiile progresiste ale literaturii din trecut, reflectînd veridic realitatea nouă şi slujind interesele clasei muncitoare. „Teoria“ crizişti-lor s-a năruit sub verdictul evenimentelor, pentru că istoria arată că literatura noastră nouă nu numai că nu a intrat în criză, ci a luat un avînt încă necunoscut în această ţară.

Minorităţile naţionale şi-au descătuşat forţele lor creatoare şi astfel a apărut o literatură maghiară, germană, în limba idiş, dar tratînd probleme care interesează pe toţi constructorii socialismului din ţara noastră.

Noua literatură a crescut şi s-a dezvoltat şi în luptă cu concepţiile cosmopolite, conform cărora Eminescu era o transmutare balcanică a romantismului german, Sadoveanu un povestitor oarecare, Caragiale un comedian fără valoare, iar literatura romînă un fel de suburbie a literaturii franceze. În literatura decadentă a Apusului se găseau totdeauna valori care „întunecau“, prin străduinţile cosmopoliţilor, tot ce era cu adevărat valoros în literatura noastră.

Burghezia disprefuia ce era al nostru, al poporului nostru. În ţara în care rarele ediţii ale poeziilor lui Eminescu nu treceau de trei mii de exemplare, se răspîndeau anual zeci de mii de exemplare din maculatura pestilenţială a unui Pitigrilli sau Dekobra.

Dacă astăzi cosmopolitismul nu se mai poate manifesta astfel, aceasta nu înseamnă că a dispărut complet şi că din cînd în cînd nu mai răbufneşte şi în literatură. Caracterul de clasă al atitudinii cosmopolite este evident, şi de aceea împotriva lui trebuie luptat cu toată hotărîrea, după cum trebuie luptat împotriva naţionalismului.

O artă naţionalistă — cu un conţinut reacţionar, huliganic, grefată pe fondul cine ştie cărui „spaţiu mioritic“ sau pe cine ştie ce „romînism“ — nu este posibilă. Condiţii obiective şi subiective nu mai îngăduie apariţia şi dezvoltarea ei.

---

[1] *Congresul al III-lea al Partidului Muncitoresc Romîn*, Ed. politică, 1960, p. 88.

Dar nici o artă cosmopolită — străină de conţinutul vieţii poporului nostru, străină de spiritul lui, de specificul lui naţional — nu mai este posibilă.

O artă socialistă în conţinut şi naţională în formă este arta societăţii care se construieşte în ţara noastră. Originalitatea şi vigoarea ei, determinate de noile condiţii social-istorice, au şi impus-o pe plan internaţional.

De altfel, întreaga literatură şi artă realist-socialistă, şi îndeosebi cea sovietică, s-a impus în întreaga lume cu o forţă rar întîlnită prin valoarea ei ideologică-artistică. În eroii literaturii realist-socialiste, oamenii de pretutindeni văd întruchiparea esenţei umane a veacului nostru şi, în acelaşi timp, întruchiparea viitorului. Şi nu este de mirare că marile opere ale artei realismului socialist au pătruns pretutindeni, uneori peste opreliştile celor ce se sperie de valorile umanismului socialist.

Cu atît mai lipsite de orice consistenţă apar aserţiunile defăimătorilor literaturii realismului socialist — şi, în ultima vreme, cei mai gălăgioşi au fost revizioniştii — care pretind că principiul spiritului de partid răpeşte scriitorului realist-socialist posibilitatea manifestării depline a personalităţii sale creatoare. De aici, afirmă aceşti defăimători, ar genera uniformitatea creaţiei şi incapacitatea literaturii realist-socialiste de a se dezvolta şi de a crea valori artistice.

Răspunsul teoretic la aceste afirmaţii a fost dat de *Lenin* încă din 1905, în articolul *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, analizat în altă parte a cursului.

Răspunsul practic l-au dat şi îl dau încontinuu marile valori literare create de către scriitorii realişti-socialişti de pretutindeni, şi în special de cei sovietici.

La cel de-al doilea Congres al scriitorilor sovietici s-a combătut puternic aserţiunea potrivit căreia în condiţiile existenţei unei orientări comune, pe baza metodei realismului socialist, nu ar fi posibilă apariţia unor opere diferenţiate ca creaţie artistică.

Atît creaţia artistică a lui Aleksei Tolstoi, cît şi cea a lui Mihail Şolohov dovedesc fără posibilitate de tăgadă orientarea comună a celor doi artişti. Ambii scriitori sînt animaţi de idealul socialist, creaţia lor artistică dovedeşte situarea lor conştientă pe poziţiile partinităţii comuniste. Dar oricare cititor al operelor literare ale acestor doi scriitori sesizează particularităţile de creaţie ale fiecăruia. Tolstoi şi Şolohov sînt personalităţi artistice distincte. Creaţia unuia nu poate fi confundată cu a celuilalt. În acelaşi fel, cele mai valoroase creaţii ale literaturii realist-socialiste dovedesc netemeinicia afirmaţiei referitoare la uniformitatea creaţiei realist-socialiste, care s-ar datora orientării comune a creatorilor, dată fiind situarea lor pe poziţiile partinităţii comuniste.

A vorbi despre literatura noastră contemporană înseamnă a discuta problemele însuşirii metodei realist-socialiste de către scriitorii noştri. În raportul la primul congres al scriitorului s-a arătat că „partidul a pus în faţa scriitorilor imediat după eliberare, cu claritate, problema combaterii antirealismului în artă de pe poziţia realismului şi i-a îndemnat chiar de la început să stăruie în însuşirea realismului socialist... Din lupta împotriva teoriilor idealiste în artă a rezultat consolidarea poziţiilor noastre realiste, care au deschis creaţiei drumul realismului socialist“ [1].

---

[1] M. Beniuc, *Literatura din R.P.R. şi perspectivele ei de dezvoltare*, în volumul *Lucrările primului Congres al scriitorilor dn Republica Populară Romînă*, E.S.P.L.A., 1956, p. 16.

În anii regimului de democraţie populară, partidul i-a îndrumat pe scriitori să situeze în centrul operelor lor uriaşul proces de transformare socială, clocotitoarea muncă creatoare ce se desfăşoară în ţara noastră, pe oamenii muncii ce făuresc orînduirea nouă, socialistă.

În lupta pentru generalizarea metodei realist-socialiste au trebuit combătute diferite manifestări străine spiritului literaturii noi. Lucrările Conferinţei pe ţară a scriitorilor din ianuarie 1962 au făcut o analiză profundă a succeselor înregistrate pe frontul literar şi au subliniat totodată lipsurile prezente în munca de creaţie literară. Darea de seamă şi analiza făcută de conferinţă asupra perioadei 1956—1962 a menţionat progresul înregistrat de dezvoltarea literaturii noastre pe drumul realismului socialist. În acelaşi timp conferinţa a dezvăluit lipsurile care mai persistă în domeniul activităţii literare. Problema care a stat în centrul atenţiei conferinţei a fost aceea a documentării, a cunoaşterii adînci a vieţii. Conferinţa a arătat că necunoaşterea profundă a realităţii constituie problema numărul unu a creaţiei, care generează opere superficiale, oscilînd între idilism şi negativism. Referindu-se la această problemă, tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej a arătat că „opere care să-şi croiască drum spre inima oamenilor, înfruntînd cu trăinicia lor timpul, nu pot fi scrise din fuga condeiului, ci sînt rezultatul cunoaşterii adînci, al studiului îndelungat al realităţilor...“ [1].

Conferinţa a discutat de asemenea cu mult discernămînt critic „încercările sterile de cultivare a unei literaturi cu tematică minoră, destinată unui cerc îngust de pretinşi rafinaţi, influenţele literaturii decadente şi ermetismului, refugierea în abstracţiuni nebuloase sau în trecutul îndepărtat“... [2]. *(Gh. Gheorghiu-Dej).* În ciuda tuturor lipsurilor, care au fost combătute la timpul potrivit, în literatura noastră contemporană realismul socialist s-a afirmat strălucitor prin apariţia unor opere de o valoare incontestabilă. Cei mai buni scriitori contemporani, tratînd problemele esenţiale ale vremurilor noastre în lumina principiilor realismului socialist, au dăruit culturii poporului romîn valori literare incontestabile, care servesc cauzei construirii socialismului în ţara noastră şi care atestă pe plan internaţional că poporul nostru, dezlănţuindu-şi energiile, contribuie la îmbogăţirea patrimoniului spiritual al omenirii.

Capitolul II

GENURILE LITERARE

În cursul capitolelor precedente, în repetate rînduri a fost subliniată ideea că viaţa complexă a omului generează şi determină conţinutul literaturii. Fenomenul acesta este atît de prezent în procesul dezvoltării creaţiei artistice, încît a impus în literatură, ca forme compoziţionale, anumite manifestări esenţiale ale omului. În viaţa obişnuită, omul povesteşte semenilor lui ce i s-a întîmplat, ce a văzut sau

---

[1] *Scînteia*, nr. 5419, din 25 ian. 1962.
[2] Idem.

ce a auzit, își exprimă sentimentele față de un fenomen sau, dominat de o pasiune, întreprinde o acțiune care iese din comun. Atare manifestări au trecut și în literatură încă de la începuturile ei, încă din faza literaturii orale. Este adevărat că, în perioada destul de îndelungată a sincretismului artei, diferențierea aceasta nu era atît de marcată, dar atunci au apărut basmele, invocațiile pentru potolirea presupuselor forțe nevăzute sau, mai tîrziu, spectacolul jertfelor aduse acelorași forțe în același scop.

Cu vremea, separarea artelor a dus și la o conturare mai precisă a posibilităților de oglindire a vieții în literatură, de concretizare a acestor manifestări ale omului în forme speciale de compoziție a operei. Pentru că, dacă studiem literatura universală din toate timpurile, vom observa că scriitorii sau au narat întîmplări petrecute în trecut, sau au exprimat sentimente puternice, sau au adus în fața cititorului ciocniri violente între oameni stăpîniți de pasiuni. Modul de exprimare al scriitorilor a fost și este epic, liric și dramatic, și acest mod repetat în timp de toți creatorii de literatură a dus la formarea a trei tipuri speciale de compoziție a operelor, la apariția genurilor literare epic, liric și dramatic.

Fenomenul acesta pare a dezmînți caracterul istoric al literaturii. Repetarea lui pe un plan atît de larg și în timp atît de îndelungat ar putea îndreptăți teoria fixității modului de exprimare, a tipurilor speciale de compoziție a operei literare.

Realitatea nu este aceasta. Dacă modul de reprezentare formală a omului în operele literare se repetă, determinînd apariția genurilor literare, conținutul concret al operelor nu se poate repeta, deoarece este legat de dezvoltarea istorică a societății. Schimbarea conținutului determină și modificări înăuntrul genului, în modul de exprimare al scriitorului, de construire a operei.

Genurile, în sine, nu sînt fixe. Nu se poate susține că *Iliada* și *Pe Donul liniștit*, amîndouă opere epice, se prezintă identic din punct de vedere compozițional. De la lirica trubadurilor din evul mediu și pînă la *Luceafărul* sau *În gura mare*, poemul lui Maiakovski, este o deosebire care nu ține numai de domeniul conținutului. Genurile au evoluat și evoluează continuu, evoluția aceasta fiind determinată de diferite cauze, însă cea principală rămîne esența genului, adică modul de reprezentare a omului în literatură. Un scriitor redă pregnant frămîntări sufletești. Un altul reflectă viața în complexul ei, creează cîteva caractere cu ajutorul narării faptelor acestora sau a descrierii împrejurărilor în care trăiesc aceste caractere. Alt scriitor creează caractere cu ajutorul monologurilor sau al dialogurilor, adică naratorul nu intervine, lăsînd personajele să vorbească. Aceste caractere au un specific : sînt puternic dominate de anumite pasiuni care le fac să se ciocnească în cursul unei acțiuni prezentate de scriitor. Acești trei scriitori pot pune aceleași probleme, însă modul de prezentare a omului va diferi și operele se vor diferenția din punctul de vedere al structurii interne.

Cercetîndu-se istoria literaturii și dezvoltarea genurilor la diferite popoare și în diferite etape istorice, ar putea apărea întrebarea : ce-l determină pe scriitor să aleagă un gen sau altul ? Există cauze subiective și obiective. Talentul scriitorului este un factor cu o deosebită pondere în acest proces de selecționare a modului de exprimare a creatorului. Predilecția pentru epic, liric sau dramatic ține de structura internă a scriitorului și de experiența lui de viață.

Este de semnalat că marii scriitori s-au exprimat în mai multe genuri. Lirica lui Pușkin este de aceeași valoare cu romanul în versuri *Evgheni Oneghin* sau cu povestirea *Fata căpitanului*. Sonetele lui Shakespeare nu-l dezmint pe marele

dramaturg, după cum între epicul, liricul și dramaturgul Gorki nu este o mare diferență. Faptele acestea nu constituie însă lege. Cervantes nu a rămas și ca dramaturg sau poet, iar încercările epice ale lui Eminescu nu s-au ridicat la înălțimea liricii lui.

În același timp, însuși conținutul, adică realitatea reflectată, determină alegerea genului. Marele proces al construirii socialismului nu poate fi redat în toată complexitatea și măreția lui în poezii lirice. Aceasta nu înseamnă că poetul liric nu are nimic de spus. El exprimă sentimente față de acest eveniment istoric, poate să-i cînte măreția și frumusețea, dar *istoria* lui nu o poate scrie.

Realitatea reflectată de Tolstoi în *Război și pace* nu poate fi cuprinsă într-o dramă. Desigur că se pot scrie numeroase piese de teatru inspirate din evenimentele anului 1812, dar ele vor fi fragmente și nu un tot al realității care formează conținutul romanului lui Tolstoi.

Preferința scriitorilor pentru un gen sau altul și apariția unor opere care se încadrează strict într-unul din genurile cunoscute au creat uneori impresia că genurile ar constitui categorii separate între ele prin ziduri de nepătruns. Realitatea — operele literare — arată că sînt, de exemplu, romane străbătute de un puternic lirism. Un asemenea fenomen se observă în multe dintre operele lui Mihail Sadoveanu. Nici genul dramatic nu este complet lipsit de elemente care caracterizează genul epic. Toate acestea dovedesc că între genurile literare există întrepătrunderi de neînlăturat.

Trebuie însă arătat că la unii istorici și critici literari se manifestă tendința de a minimaliza divizarea operelor literare în genuri sau de a nega existența genurilor. Asemenea atitudini dovedesc necunoașterea teoretică a problemei. Reprezentarea în literatură a realității și a omului în moduri diferite nu este o simplă chestiune de capriciu a scriitorului, ci o grea acțiune de trecere a conținutului în formă, o problemă de compoziție, o manifestare a unității dialectice dintre conținut și formă.

Dacă interpretarea genurilor literare drept categorii izolate constituie o greșeală, la fel trebuie considerată și tendința de apreciere a divizării operelor în genuri ca o chestiune formală, didactică.

În practica literară și în teoria literaturii, termenul *gen* are mai multe accepții. Prin gen se înțelege o categorie care cuprinde opere literare cu anumite trăsături reieșite din modul de reprezentare a omului, de exemplu, genul liric, epic și dramatic. Dar prin gen se mai înțelege și specificul unei opere literare. Spre pildă, se vorbește despre genul romanului filozofic, psihologic, istoric, polițist etc.

La rîndul lui, genul se împarte în *specii*, iar acestea în forme ale speciei. Nici această terminologie nu este fixată. Uneori se folosește termenul de specie pentru formă de specie și reciproc.

Prin specie se înțelege forma îmbrăcată de genuri, iar aspectele îmbrăcate de specii sînt, ca terminologie, *formele speciei*. De exemplu, în *genul* epic, o *specie* este romanul, iar în această specie se disting diferite forme : romane de aventuri, de moravuri sociale, romane istorice etc.

* * *

Înainte de a trece la studierea separată a genurilor literare, vom prezenta pe scurt cîteva noţiuni cu privire la categoriile estetice : tragic, sublim, comic.

Opera de artă acţionează asupra afectivităţii omului. Perceperea creaţiei artistice are drept rezultat emoţia estetică, trezirea sentimentului estetic. Natura acestuia este determinată în mod firesc de conţinutul estetic al fiecărei opere de artă. Cel ce asistă la reprezentarea unei tragedii clasice, să spunem Antigona, va avea emoţii şi sentimente estetice de o natură cu totul deosebită decît spectatorul care se află în sala unui teatru ce prezintă o comedie de Molière.

Analiza fenomenului artistic, al creaţiei artistice în decursul evoluţiei ei istorice arată că operele prezintă adesea gruparea conţinutului lor estetic într-o anume structură, că evoluţia faptelor şi a personajelor are loc într-un cadru specific, care determină calitatea conţinutului estetic, implicit a emoţiei estetice.

Diferite şcoli şi doctrine estetice, discutînd problemele creaţiei sub acest aspect, au elaborat noţiunea de categorie estetică — respectiv tragicul, sublimul şi comicul — pentru a numi deosebirile calitative existente între diferite conţinuturi estetice. În acest fel, tragicul, sublimul şi comicul definesc o anume structură-tip a conţinutului estetic.

Trebuie subliniat caracterul istoric al acestor noţiuni. Este uşor de înţeles că fiecare epocă a istoriei caracterizată pe planul conştiinţei sociale de o anume mentalitate, avînd o anumită concepţie despre natură şi societate, va concepe într-un anume sens tragicul sau comicul. De pildă, în antichitate, cauzele tragicului din viaţa omului sînt căutate în destin. Limitarea cunoaşterii legilor naturii a făcut pe om să socoată ca implacabile aşa-numitele legi ale destinului. Pe măsura înţelegerii de către om a acestor legi, a evoluat şi noţiunea de tragic, care a căpătat un alt caracter. Omul modern nu mai crede în destin, în fatalitate, dar pentru el tragicul rezidă în alte cauze.

Istoria doctrinelor estetice cuprinde numeroase teorii ale tragicului. Comun le este însă faptul că noţiunea de tragic este legată întotdeauna de întîmplarea unei mari nenorociri, care provoacă suferinţe grele sau pieirea omului. *Poetica* lui Aristotel a sintetizat observaţiile sale pe manginea marilor tragedii clasice ale lui Eschil, Euripide şi Sofocle. În capitolul al şaselea, definînd tragedia, Aristotel scrie : „Tragedia este imitaţia unei acţiuni alese şi depline, cu anumită întindere, într-o limbă frumoasă, deosebită ca formă, potrivit diferitelor părţi ale tragediei, *imitaţie făcută de personaje în acţiune*, iar nu printr-o povestire, şi care, stîrnind mila şi frica, săvîrşesc purificarea caracteristică unor asemenea emoţii“ [1]. Capitolul al treisprezecelea întregeşte definiţia prin sublinierea esenţei tragicului : „...E limpede, mai întîi, că ea nu trebuie să înfăţişeze pe cei buni, trecînd de la fericire la nenorocire, ...nici pe cei răi, trecînd de la nenorocire la fericire..., nici, pe de altă parte, un om păcătos cu desăvîrşire, căzînd din fericire în nenorocire...“ [2].

Aristotel aprecia că, înfăţişînd trecerea de la fericire la nefericire, intriga este elementul operei dramatice care constituie conţinutul principal al tragediei. În concepţia sa, trecerea de la fericire la nefericire alcătuieşte acel conţinut estetic care dă calitatea de tragic unui anume fapt.

---

[1] Aristotel, *Poetica*, Ed. ştiinţifică, 1957, p. 24.
[2] Ibidem, p. 39.

În estetica iluminismului, Diderot și Lessing vorbesc despre tragic ca fiind reprezentat de evenimentele groaznice din viața omului. Mai tîrziu, Hegel socoate drept tragică situația în care apare ca inevitabilă moartea omului.

Hegel și Fischer sînt reprezentanții școlii idealiste, ale căror tratate dau o largă atenție discutării problemei categoriilor estetice. Ei au elaborat în estetica idealistă cea mai completă teorie a tragicului, sublimului și comicului.

Estetica democraților-revoluționari ruși s-a constituit ca sistem opus esteticii idealiste hegeliene, față de care a exercitat o critică profundă. Polemizînd în *Arta și realitatea din punct de vedere estetic* cu școala lui Hegel și Fischer, Cernîșevski ajunge la concluzia că „tragicul, după concepțiile culturii europene moderne, înseamnă „groaznicul din viața omului“ [1]. El respinge teoria fatalistă a esteticii germane, în care noțiunea de tragic este pusă în legătură cu cea de soartă și destinul tragic al omului este înfățișat ca „un conflict între om și soartă“ [2], ca o manifestare a necesarului. Arătînd că „ideea de a vedea un vinovat în fiecare ființă ce piere este o idee crudă și exagerată“ [3], Cernîșevski demonstrează falsitatea teoriei după care personalitatea umană este singura vinovată de pieirea ei.

Abia schițată de estetica premarxistă, problema naturii sociale a tragicului din viața omului, generat de contradicțiile unei societăți date, este elaborată de către fondatorii marxismului.

Din concepția lui Marx și Engels cu privire la tragic se desprinde ideea determinării tragicului de către contradicțiile vieții sociale. Schimbul de scrisori al lui Marx și Engels cu Lassalle în legătură cu tragedia acestuia *Franz von Sickingen* ilustrează pe deplin modul în care fondatorii marxismului concep tragicul. Analizînd piesa lui Lassalle, Engels îi reproșează acestuia că reduce „conflictul tragic la proporții mai mici“, întrucît la baza tragediei stă, în fapt, conflictul dintre forțe sociale ireconciliabile, care sînt determinate istoricește, „conflictul tragic dintre postulatul necesar din punct de vedere istoric și imposibilitatea realizării sale în practică“ [4].

Lipsa înțelegerii determinării istorice a forțelor sociale, a contradicțiilor dintre nobilime și țărănime, l-a făcut pe Lassalle să piardă din vedere „ceea ce e *realmente* tragic în soarta lui Sickingen“ [5].

Subliniind esența socială a tragicului din viața omului, Engels notează: „...După părerea mea, elementul tragic constă tocmai în faptul că această condiție fundamentală, alianța cu țărănimea, nu era posibilă, că politica nobilimii trebuia deci necesarmente să fie o politică meschină, că, în momentul cînd nobilimea a vrut să se pună în fruntea mișcării naționale, masa națiunii, țărănimea, a protestat împotriva acestei conduceri și, astfel, nobilimea a trebuit în mod necesar să se prăbușească“ [6].

În analiza piesei *Franz von Sickingen*, Engels a precizat că izvorul tragicului din viața omului se află în profundele contradicții din societatea respectivă. Ca

---

[1] N. G. Cernîșevski, *Arta și realitatea din punct de vedere estetic*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 142.
[2] Ibidem, p. 51.
[3] Ibidem, p. 58.
[4] K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 151.
[5] Ibidem, p. 150.
[6] Ibidem, p. 151.

atare, este tragică dispariţia unui om care, luptînd pentru idealuri înalte, cade învins de forţe sociale opuse. Tot tragică este şi înfrîngerea şi nimicirea fenomenelor care întruchipează noul, ca şi pieirea vechiului atîta vreme cît acesta dispune încă de o anumită vitalitate.

În estetica realismului socialist, sfera tragicului este restrînsă. În societatea socialistă, conflictul dintre om şi natură sau societate are altă esenţă. Acum tragicul îşi găseşte izvorul în conflicte generate de activitatea socială a omului, activitate în cadrul căreia se rezolvă contradicţiile şi se înlătură piedicile care stau în calea instaurării noului.

Dar estetica realismului socialist nu exclude tragicul. Soarta lui Grigori Melehov, a omului rupt de poporul său, a personalităţii care, neînţelegînd legile de dezvoltare a societăţii, nu poate să se încadreze noului ritm de viaţă, este tragică. Mihail Şolohov zugrăveşte în mod tragic soarta omului izolat de mediul social, tragedia omului „inadaptabil". Tragic apare şi destinul unui tip ca Nagulnov *(Pămînt desţelenit)*, care şi-a consacrat idealurile şi viaţa sa cauzei celor ce muncesc, partidului, dar care din miopie politică săvîrşeşte anumite stîngisme în munca de colectivizare a agriculturii. Excluderea din partid este pentru acest om cinstit o mare tragedie, care nu poate fi însă împiedicată, deoarece este o concluzie firească a unor fapte apreciate în lumina raportului individ-societate.

Discutînd categoriile estetice amintite, Cernîşevski scria că tragicul este „considerat în general ca fiind cel mai înalt şi mai profund gen al sublimului" [1]. Dar ce se înţelege prin sublim ? Fischer spunea că „sublimul este precumpănirea ideii asupra formei", iar Hegel afirma că „sublimul este manifestarea ideii infinitului".

Acestor două concepţii, Cernîşevski le opune ideea că „sublimul nu acţionează nicidecum asupra omului, trezind ideea absolutului ; el nu trezeşte aproape niciodată atare idee... Sublime se înfăţişează omului cele ce depăşesc cu mult, prin dimensiuni, obiectele sau, prin forţă, fenomenele cu care sînt comparate" [2].

Aşadar, în concepţia lui Cernîşevski, un obiect, un fapt este sublim în măsura în care depăşeşte mult obiectele sau fenomenele cu care este comparat.

Sublimul nu poate fi considerat ca o varietate a frumosului, întrucît sublimul din natură şi din viaţa socială poate fi măreţ în frumuseţe, după cum poate fi josnic sau hidos. Numai astfel îşi capătă sublimul legitimitatea printre categoriile estetice.

Esenţa apariţiei comicului în viaţă a fost definită de Marx cînd a scris : „Istoria acţionează temeinic şi trece prin numeroase faze cînd duce la groapă o formă veche de viaţă. Ultima fază a unei forme a istoriei universale este *comedia* ei. Zeii Eladei, răniţi de moarte, în chip tragic, în «Prometeu în lanţuri» al lui Eschil, au trebuit să moară încă o dată în chip comic în dialogurile lui Lucian. De ce se petrec astfel lucrurile în istorie ? Pentru ca omenirea să se despartă *cu voioşie* de trecutul ei" [3]. În lumina acestei concepţii, în domeniul comicului intră acele feno-

---

[1] N. G. Cernîşevski, *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 49.

[2] Ibidem, p. 142.

[3] K. Marx, *Contribuţii la critica filozofiei hegeliene a dreptului*. K. Marx şi F. Engels, *Opere*, vol. 1, E.S.P.L.P., 1957, p. 417.

mene perimate din punct de vedere istoric, politic sau moral, toate acele manifestări din viaţă care aparţin trecutului. Ca şi tragicul, comicul provine în artă din oglindirea contradicţiilor din realitate.

Se cunosc diferite nuanţe în interpretare a comicului. Aristotel, de pildă, îl consideră ca fiind rezultatul contradicţiei dintre urît şi frumos : Kant vorbeşte despre comic ca rezultat al contradicţiei dintre becisnic şi înălţător, iar Schopenhauer apreciază comicul drept rezultat al conflictului dintre prostie şi inteligenţă.

Cernîşevski se declară de acord cu ideea potrivit căreia „comicul este precumpănirea imaginii asupra ideii", cu alte cuvinte deşertăciune şi nulitate internă, învеşmîntată în pretenţii de conţinut şi de valoare" [1]. Aşadar, esenţa comicului se află în contrastul dintre ceea ce reprezintă de fapt ca valoare fenomenul sau persoana care face obiectul situaţiei comice şi ceea ce vrea să pară. Comic este acel fenomen în care nepotrivirea dintre esenţă şi aparenţă este deosebit de pregnantă şi, ca atare, fenomenul respectiv provoacă rîsul.

Formele sub care se manifestă comicul în artă sînt multiple şi variate. Rîsul, principala armă a comediei, cunoaşte umorul, ironia, satira şi sarcasmul. Funcţia rîsului, despre care Gogol spunea că este eroul principal al comediilor sale, este deosebit de importantă în conturarea conţinutului estetic al comediei. El provoacă negarea fenomenului ridiculizat, ca şi afirmarea implicită a idealului în numele căruia este ridiculizat fenomenul negativ. Limitele extreme ale comicului sînt umorul şi satira. Umorul este acea formă de dezvăluire a comicului care dirijează spre o atitudine veselă, uşoară, urmărind corijarea fenomenului negativ, urmărind eliminarea laturilor ridicole care depreciază.

În schimb, satira înseamnă extirparea, adesea anularea fenomenului în esenţa lui. Aici afirmarea idealului scriitorului se face în opoziţie cu patosul demascării acelor laturi vicioase, josnice ale vieţii sociale, care sînt absurde şi incompatibile cu perceptele morale progresiste ale vieţii. Respingînd fenomenul ridiculizat, satira opune în acelaşi timp un alt fenomen, în totală opoziţie cu cel negat. Ca mijloace specifice de realizare, scriitorul utilizează în satiră procedeul exagerării, al îngroşării anumitor laturi negative, pentru ca incompatibilitatea fenomenului să apară şi mai pregnantă.

În estetica realismului socialist, în virtutea aceleiaşi legi a determinării sociale, comicul, variatele posibilităţi de dezvăluire a acestuia, deci şi satira, îşi schimbă funcţia. De data aceasta, ridiculizarea aspectelor negative ale vieţii are loc în numele afirmării a tot ceea ce este pozitiv în activitatea oamenilor. Acum se ridiculizează aspectele negative ale vieţii, care, în ansamblul lor, nu sînt dominante.

Genul epic

Grecescul *epos* este cuvîntul ce a denumit un gen literar caracterizat în primul rînd prin naraţiune. În operele epice, în proză sau în versuri, mai scurt sau mai lung, se povesteşte întreagă sau numai în parte istoria unui caracter sau a mai multor caractere. Această istorie este constituită din faptele caracterelor, din relaţiile reciproce, din relaţiile cu mediul înconjurător, dar şi din descrierea caracterelor şi a împrejurărilor în care ele se dezvoltă. Naratorul — scriitorul — povesteşte

[1] N. G. Cernîşevski, *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic*, Ed. Cartea rusă, 1949, p. 62.

și descrie ca un observator dinafara universului creat de el, în care nu se amestecă. Excepții există, dar ele nu infirmă această regulă. Se întîmplă ca uneori scriitorul să intervină în narațiune, devenind el însuși un caracter al operei epice. Se întîmplă, de asemenea, ca scriitorul să intervină cu unele comentarii în care persoana lui este angajată. Și în cazul acesta el devine caracter al operei epice. Aceste excepții se integrează însă în variatele procedee de creație, fără să denatureze esența procedeului fundamental al genului epic.

Narațiunea în opera epică apare sub forma obișnuită, adică a povestirii de către autor, dar și sub forma reproducerii convorbirii dintre caractere sau a monologurilor interioare. Aceste dialoguri sau monologuri au un pronunțat caracter epic, și ele nu fac altceva decît să contribuie la desfășurarea acțiunii. Unele dintre *Momentele* lui Caragiale sînt scrise aproape exclusiv în dialog, ca într-o piesă de teatru, dar caracterul acestor *Momente* este epic și nu dramatic.

O manifestare restrînsă a epicului este *schița*, în care este prezentat un moment din viața unui caracter. În schiță, nici trecutul și nici viitorul personajului nu interesează, deoarece caracterul apare ca fiind constituit, închegat și prezentat cititorului numai într-o anumită împrejurare. De obicei într-o schiță apare un personaj mai bine conturat, pe cînd celelalte — foarte puține — sînt numai schițate. În *Triumful talentului* de I. L. Caragiale este prezentat un moment din viața a doi „candidați" la același post. Atenția cititorului este concentrată asupra lui Ghiță Nițescu și a lui Niță Ghițescu, în timp ce restul personajelor sînt fugar creionate: cîteva cuvinte despre fostul profesor, despre o fostă cunoștință comună sau despre directorul de minister.

Subiectul schiței se sprijină pe o întîmplare, un episod cu o intrigă bine reliefată.

Autorul de schițe nu poate să se angajeze în tratarea profundă a unor complexe probleme sociale sau psihologice. Caracteristicile schiței nu ar permite acest lucru. Dar aceasta nu înseamnă că schița nu își are rostul ei bine determinat în literatură. Schițele lui Cehov constituie un album foarte ilustrativ pentru societatea din Rusia de la sfîrșitul secolului trecut, după cum schițele scrise astăzi pot face foarte bine aceeași operă pentru societatea noastră.

O specie dezvoltată a genului epic o reprezintă *nuvela*, denumire sub care în trecut se înțelegeau povestiri și chiar romane mai scurte. La începutul secolului al XIX-lea nu se făcea deosebire între schiță și nuvelă, iar în limba engleză chiar și astăzi romanele sînt denumite novel [1], nuvelă.

Conținutul acestei specii epice, reflectînd de obicei o perioadă mai lungă din viața caracterelor, determină și proporțiile mai mari ale nuvelei. Toate elementele schiței sînt mult mai dezvoltate: sînt mai multe caractere; există un subiect mai amplu în care pot interveni digresiuni episodice; relațiile dintre caractere sînt prezentate pe larg, iar mediul înconjurător, natura ocupă un loc destul de mare în construirea unei nuvele.

Zugrăvirea caracterelor, a împrejurărilor se face amănunțit, însă este limitată de proporțiile speciei.

---

[1] Pentru roman, în limba engleză, se mai folosește și cuvîntul *fiction* „ficțiune". Cuvîntul roman în accepția cunoscută în alte limbi nu există (vezi *The Concise Oxford Dictionary*, 1944)

Literatura universală cunoaşte mari nuveliști, dar Cehov şi Maupassant au dat cea mai mare strălucire acestei specii.

În literatura romînă, nuvela a fost cultivată de către toţi scriitorii realişti. De la *Alexandru Lăpuşneanu* şi pînă la *Hanul lui Mînjoală, Popa Tanda, Iţic Ştrul dezertor ;* de la *Întoarcerea tatei din război* şi pînă la nuvelele scrise astăzi de Marin Preda, V. Em. Galan, Sütö András — pentru a nu aminti decît pe cîţiva —, nuvela se înscrie printr-o contribuţie valoroasă la dezvoltarea literaturii romîne.

Literatura antirealistă disprețuieşte această specie, socotind-o depăşită. Nuvela, în înţelesul clasic al noţiunii, aproape că a dispărut din practica scriitorilor burghezi. Povestirile fantastice în care întreaga construcţie se bazează pe elemente morbide — „umbre, monştri, roboţi“ — şi pe „suspense“ [1] nu pot fi considerate nuvele, deşi apar sub această denumire.

Între schiţă şi nuvelă se poate situa *povestirea,* o naraţiune concisă, cu personaje puţine, axată pe un fapt deosebit care dă ocazia reliefării puternice a unei trăsături a caracterului principal sau a mediului social. În povestirea *Mergînd spre Hîrlău,* Mihail Sadoveanu narează împrejurările în care a întîlnit o ţărancă bătrînă şi oloagă, care, „rezemîndu-se în coate, se tîra ca o rîmă prin lanul fierbinte, prindea mănunchiuri şi le tăia cu secera sclipitoare. Cînd ne văzu — relatează povestitorul — se opri şi, aşa cum era, în genunchi, aţinti asupra noastră doi ochi trişti şi tulburi pe un obraz pămîntiu, zbîrcit, chinuit ca o mască“. Scriitorul nu procedează la o analiză profundă a cauzelor acestui fapt sau a psihologiei personajului, dar acestea reies din însăşi expunerea concisă a întîmplării narate.

Specia povestirii se prezintă cititorului într-o foarte mare diversitate. Nu rareori se întîlnesc povestiri mai lungi, cu multe personaje, cu o construcţie mai complexă aşa cum sînt povestirile romantice ale lui Gorki *Bătrîna Izerghil* sau *Celkaş ; Bulboana lui Vălinaş* de Mihail Sadoveanu ; *Un suflet simplu* de Flaubert ; *Din memoriile domnului Schnabelewopski* de Heinrich Heine sau *Martirul de* Liuben Karavelov. Ce deosebeşte aceste povestiri de nuvelă ? Diferenţierea este greu de făcut, însă concizia în prezentarea conţinutului, uneori extrem de bogat, este determinantă în stabilirea deosebirii.

De asemenea, obişnuit pentru povestire este faptul că autorul narează la persoana întîi, devine el însuşi personaj al povestirii.

Caracteristicile genului epic sînt prezente în toată amploarea lor în *roman,* această specie care, prin dezvoltarea luată în secolul trecut şi mai ales în cel contemporan, formează principalul pilon de susţinere al splendidului şi complexului templu al literaturii. Evoluţia romanului este lungă şi complicată. Antichitatea şi-a avut marile monumente epice, ridicate în special de Homer prin epopeile sale, dar n-a fost lipsită nici de romane, denumire căpătată abia mai tîrziu de opere ca de pildă *Măgarul de aur* de Appuleius. Esenţa societăţii antice, poziţia omului în societate şi în natură au determinat dezvoltarea epopeii şi nu a romanului, a speciei epice în care viaţa omului, luat ca individualitate, capătă un interes, este demnă de a fi cercetată sub aspecte multiple.

Se pare că termenul de roman s-a încetăţenit în secolul al XII-lea, cînd povestirea mai lungă scrisă în limbi romanice era denumită *conte roman.* Cu timpul,

[1] Termen folosit în arta burgheză decadentă. Înseamnă stare de incertitudine în aşteptarea unui eveniment excepţional.

primul cuvînt a dispărut şi a rămas numai ultimul, pentru a denumi naraţiunile mai ample, care, trecînd prin romanele cavalereşti ale evului mediu, au ajuns la romanul realist, la *Iscusitul Don Quijote de la Mancha, Comedia umană, Război şi pace, Oliver Twist, Doamna Bovary, Mama, Pe Donul liniştit, Calvarul, Răscoala, Fraţii Jderi.*

Spre deosebire de celelalte specii epice, romanul se caracterizează printr-o excepţională capacitate de a cuprinde orice domeniu de activitate a vieţii omeneşti. El constituie o vastă panoramă în care se înscriu numeroase şi variate fapte de viaţă ; numeroşi oameni care acţionează, gîndesc, simt ; se întretaie numeroase interese, se ciocnesc caractere. Nici o altă specie, nici chiar epopeea, nu oferă asemenea posibilităţi pentru a reflecta complexul proces al vieţii.

De aici decurg alte caracteristici. Romanul poate avea un conţinut bogat cu o tematică şi o problematică variată. De la lumea lui Nicoară Potcoavă şi pînă la colectiviştii din *Bărăgan,* de la *Ciocoii vechi şi noi* şi pînă la *Moromeţii,* de la *Patul lui Procust* şi pînă la *Desculţ,* romanul poate să cuprindă totul, să aducă orice problemă în faţa cititorului şi s-o analizeze sub toate aspectele.

Lumea romanului este populată de caractere numeroase. Numărul este uneori impresionant. Nici o altă specie, cu excepţia epopeii, nu ar putea aduna laolaltă. strîns uniţi într-un sistem de legături, atîţia oameni ca de pildă în *Război şi pace* de Tolstoi sau *Căderea Parisului* de Ilya Ehrenburg. Măiestria romancierului constă nu numai în a ţese un sistem de legături între aceşti oameni în cadrul unui subiect, dar mai cu seamă în a-i individualiza, în a face să nu semene unul cu celălalt, purtîndu-şi fiecare mesajul lui, comportîndu-se într-un mod caracteristic numai lui, vorbind o limbă specifică numai lui. Pentru a reuşi toate acestea, pentru a conduce astfel personajele în noianul de fapte şi întîmplări astfel încît acestea să nu apară ca o încîlceală fără cap şi fără sfîrşit, romancierul trebuie să stăpînească bine arta compoziţiei şi a creării caracterelor, după cum trebuie să fie un maestru al limbii artistice, al posibilităţilor ei de expresie. Romancierul este un portretist, un psiholog, un realizator de monologuri şi dialoguri, un narator.

Construirea caracterului în roman este determinată de conducerea acestuia către ţelul final, către destinul [1] său reieşit din conţinutul respectiv, după cum este determinată de necesitatea dezvăluirii complete a psihologiei caracterului. Romanul permite şi cere o asemenea dezvăluire, deoarece caracterul, desfăşurîndu-se pe numeroase planuri, fiind pus în multiple şi variate împrejurări, are nevoie de un bogat fond psihologic în care se reflectă întîmplările externe, dar care şi influenţează asupra acestora.

Pe de altă parte, caracterul are un destin spre împlinirea căruia se îndreaptă, este condus de logica faptelor, de dezvoltarea ideii centrale a operei. Este ştiut că uneori caracterele se comportă chiar împotriva voinţei scriitorului. Scriindu-i surorii sale în vremea cînd lucra la *Evgheni Oneghin,* Puşkin preciza că Tatiana s-a căsătorit fără ca el să vrea, iar Tolstoi mărturisea că în planul lui nu era ca Ana Karenina să se arunce sub roţile trenului, însă... „n-a putut s-o reţină".

Evoluţia către destin se face într-un ritm intern specific romanului. Dacă în dramă ritmul este grăbit datorită trăsăturilor caracterelor care sînt dominate de o

---

[1] Termenul nu trebuie luat în sensul filozofic idealist, ci în sensul estetic. În literatură, orice caracter are o soartă, un destin, pe care îl creează scriitorul în raport cu problematica operei şi cu concepţia autorului despre lume.

pasiune, în roman complexitatea psihologică se dezvăluie într-un ritm mai lent, în cadrul naraţiunii şi nu al schimbului rapid de replici, care *caracterizează* sau *anunţă* o acţiune, dar *nu o explică, nu o povesteşte.*

Ritmul încetinit al evoluţiei caracterelor în roman dă posibilitatea oglindirii complexe şi complete a lumii prezentate, a societăţii. Dacă drama pătrunde în esenţa lucrurilor printr-o tăietură rapidă şi locală, romanul ajunge pe îndelete printr-o largă incizie, oprindu-se asupra descrierii şi analizei fiecărui strat [1].

S-a spus că un scriitor nu poate crea un roman bun (bineînţeles cînd are talent) decît după patruzeci de ani. Afirmaţia nu este în întregime confirmată de realitate. De exemplu, Balzac a scris *Gobseck* atunci cînd avea 31 ani ; *Eugénie Grandet* cînd avea 34 ani ; *Moş Goriot* la vîrsta de 35 ani ; *César Birotteau* la 38 ani. Deci majoritatea romanelor principale ale autorului *Comediei umane* a fost scrisă cînd Balzac nu împlinise 40 de ani. Asemenea exemple se găsesc şi în alte literaturi, ceea ce dovedeşte că se pot produce romane bune şi mai de vreme de 40 de ani.

Totuşi, din afirmaţie trebuie reţinut ceva. Crearea unui roman necesită o bogată cunoaştere şi experienţă a vieţii, ceea ce nu se poate pretinde la 20 de ani. Pentru a scrie *Ana Karenina,* Lev Tolstoi a studiat îndelung societatea rusă. Pentru *Război şi pace* a cercetat cîmpul de luptă de la Borodino ; a mers pe urmele retragerii trupelor lui Napoleon ; a stat de vorbă cu foştii luptători ruşi şi francezi din războiul de la 1812 ; s-a documentat amănunţit asupra obiceiurilor ruşilor şi francezilor la începutul veacului trecut ; a citit numeroase documente istorice în arhivele din Rusia şi din Franţa şi a studiat lucrări de tactică şi strategie militară.

Balzac şi-a cunoscut epoca în amănunţime şi experienţa proprie i-a servit drept material literar. Cine citeşte *Comedia umană* îşi poate da seama că în probleme juridice, şi în special în problemele falimentului, Balzac se mişcă întocmai ca un specialist. Declarat de două ori în stare de faliment ca proprietar al unor întreprinderi şi neputîndu-şi angaja avocaţi, Balzac a fost obligat să se apere singur şi, în consecinţă, să stăpînească bine complicata jurisprudenţă şi greaua teorie a falimentului.

Dar crearea unui roman mai cere şi o experienţă literară. Construirea personajelor, compoziţia, limba unui roman pun o sumedenie de probleme, în a căror rezolvare un loc de frunte îl deţine şi experienţa literară.

* * *

O specie epică produsă de antichitate este epopeea, sau poemul epic, ilustrată îndeosebi de *Iliada* şi *Odiseea,* două mari naraţiuni în care poporul grec îşi regăsea virtuţile lui. Între epopee şi roman se poate face o apropiere în măsura în care poemele epice reprezintă viaţa unor eroi în toată complexitatea ei, redau numeroase întîmplări, povestesc relaţiile dintre oameni, obiceiurile, descriu mediul înconjurător, natura.

---

[1] Pentru construirea caracterului în roman, vezi studiul lui Silvian Iosifescu, *Transformările personajului,* în „Viaţa romînească", 1958, nr. 11—12, inclus în volumul *În jurul romanului,* E.S.P.L.A., 1959.

Caracterul eroic al poemului epic, prezentarea unor fapte măreţe ale eroilor, dar şi ale maselor, apariţia unor caractere de tipul lui Ahile sau Ulise, dar şi valoarea artistică a *Iliadei* şi *Odiseii* au făcut ca epopeea să fie o producţie literară preferată multă vreme. Dar ea era un produs al lumii antice, al „copilăriei omenirii", şi repetarea ei pe o altă treaptă a istoriei s-a dovedit imposibilă. Literatura şi-a creat alte specii, alte forme care să corespundă dezvoltării omului şi societăţii.

Este de remarcat că termenul de epopee s-a păstrat şi într-o altă accepţie decît cea primară. Astăzi se foloseşte într-un sens mai larg, aplicîndu-se, de pildă, unor romane care reflectă lumea şi întîmplările dramatice dintr-o anumită epocă. În acest sens se vorbeşte despre romanul *Război şi pace* ca despre epopeea războiului din 1812 sau despre *Pe Donul liniştit* ca fiind epopeea războiului civil de după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie. „

Genul liric

În perioada sincretismului artei, poezia era nedespărţită de muzică. Poetul îşi cînta versurile şi îşi acompania glasul cu sunetele lirei, instrument care a dat numele genului. De altfel rapsozii antici şi, mai tîrziu, trubadurii şi minnesänger-ii au păstrat multă vreme această tradiţie, deşi poezia se separase de muzică.

Genul liric îmbrăţişează acele creaţii literare în care realitatea este reflectată prin prezentarea stărilor emoţionale ale omului, stări provocate de mediul înconjurător. Poezia lirică este prin excelenţă expresia artistică a unui sentiment trăit cu intensitate, în unitatea lui, de către poet, aflat într-o anumită împrejurare. Dar poezia lirică nu prezintă caractere în sensul celor aflate în operele epice. Şi, totuşi, acest mijloc de reflectare a realităţii, de exprimare a conţinutului — caracterul — nu lipseşte nici din poezia lirică. Aici poetul, întruchipînd ceea ce mai recent estetica a denumit eroul liric, este acela care înlocuieşte caracterul din epică, generalizînd în numele său sentimente care domină la un moment dat, în anumite împrejurări, o anumită categorie de oameni. Numai astfel se poate stabili legătura dintre poet şi cititor. Dacă poetul liric nu strînge în sentimentele lui marile valori umane, atunci acestea nu au altă semnificaţie decît autobiografică şi, în consecinţă, nu pot interesa prea mult şi pe prea mulţi. Cînd poetul scrie :

„Eu la Congres trimit atîta doar :
Această inimă a mea în dar.
Ea bate, nu se lasă cît mai poate,
Şi cînd o-ntreb şi stau şi-o mai ascult,
Ea cere timp să bată cît mai mult,
Partidule, căci pentru tine bate",

(Mihai Beniuc, *Mesaj*)

nu exprimă numai sentimentul de dragoste faţă de partid al cetăţeanului Mihai Beniuc, ci al tuturor oamenilor din republica noastră, care văd în detaşamentul de avangardă al clasei muncitoare pe realizatorul aspiraţiilor lor. Aici nu este vorba despre un sentiment cu caracter autobiografic, ci de o largă generalizare. Poetul devine însă purtătorul acestei generalizări, pe care o exprimă ca pe propriul lui

sentiment, proces care de altfel s-a şi petrecut. Obiectivitatea poetului liric este imposibilă, pentru că el şi-a însuşit în asemenea mod sentimentalul dominant al unei anume categorii de oameni, încît fuziunea este totală. Tocmai acest fapt conferă poeziei lirice forţa emoţională. Este incontestabil că, afirmînd aceasta, ţinem seama de sensibilitatea poetului şi de capacitatea lui de a exprima această sensibilitate. Acelaşi fenomen poate stîrni la diferiţi poeţi stări emoţionale diferite, mai intense sau mai puţin intense, mai complexe sau mai puţin complexe, care se pot concretiza în versuri mai valoroase sau mai puţin valoroase.

Vorbind despre genul liric, ne referim mereu la sentiment. Spre deosebire de celelalte genuri, aici noţiunea are o sferă mai largă, determinată de raportul dintre gîndire şi sentiment în lirică. Cu privire la acest raport, Belinski afirma următoarele : „Ce este gîndirea în poezie ? Pentru a răspunde acestei întrebări, trebuie să hotărîm ce este sentimentul. După cum arată chiar etimologia acestui cuvînt, sentimentul este un atribut al organismului nostru, al cărnii şi al sîngelui nostru. Sentimentul şi sensibilitatea se deosebesc doar prin faptul că ultima este senzaţia trupească provocată în organism de un obiect material, pe cînd primul este aceeaşi senzaţie trupească, dar provocată de gîndire.

Iată de ce omul care se îndeletniceşte cu operaţii aritmetice sau gînduri abstracte, fiind zguduit sau mişcat de un sentiment, duce mîna la piept sau la inimă, fiindcă această inimă se strînge sau se dilată, i se face cald sau frig, fiindcă inima îi slăbeşte, tremură şi bate cu putere ; şi iată de ce el se dă înapoi şi tremură şi ridică mîinile, fiindcă prin organismul său, din cap pînă în picioare, trece un frig arzător şi părul i se face măciucă.

Aşadar, o compoziţie poate avea o idee fără a avea un sentiment ? Şi în acest caz avem poezie ? De asemenea, este de la sine înţeles că o compoziţie nu poate exista avînd sentimente, dar fără a avea o idee. Şi este natural că gîndirea va fi cu atît mai profundă cu cît mai profund este sentimentul şi invers... Gîndirea născută în capul poetului a dat, cum s-ar spune, un impuls organismului său, l-a emoţionat, i-a aprins sîngele şi i s-a mişcat în piept. Astfel este *Demonul* de Lermontov, şi nu vorbesc despre Oneghin, această mare şi nemuritoare creaţie, în al cărei fiecare vers este un gînd pentru că fiecare vers este un simţămînt... Una nu poate exista fără alta dacă opera este artistică“ [1].

Am redat acest lung citat pentru că el elucidează vechea problemă a raportului gîndire-sentiment în lirică şi pentru că ocazionează o mai bună înţelegere a sentimentului în poezia lirică. În modul acesta pot fi respinse argumentele acelora care socotesc lirica drept o manifestare izolată a stării sufleteşti a poetului, incapabilă de a exprima idei. Marii lirici din toate literaturile şi din toate timpurile au fost în acelaşi timp şi mari gînditori. De pe poziţiile înaintate ale gîndirii marxiste putem contesta ideile unuia sau altuia dintre marii lirici din trecut, dar nu putem nega că opera lor poetică este lipsită de idei.

Spre deosebire de opera epică, în care caracterul exprimă în procesul desfăşurării lui numeroase sentimente, poezia lirică prezintă un singur sentiment, viaţa este reflectată prin prisma unui singur sentiment. Din acest punct de vedere, lirica pare unilaterală, însă această unilateralitate este compensată prin forţa emoţională

[1] V. G. Belinski, *Opere filozofice alese*, Ed. Cartea rusă, 1956, p. 92.

a dezvăluirii universului spiritual al eroului liric şi prin unitatea sentimentului în compoziţia lirică. Un exemplu :

„Sînt ani la mijloc şi-ncă mulţi vor trece
Din ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm,
Dar tot mereu gîndesc cum ne iubirăm
Minune cu ochi mari şi mînă rece.

O, vino iar ! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea se plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Şi cînturi nouă smulge tu din lira-mi.

Tu nici nu ştii a ta apropiere
Cum inima-mi de-adînc o linişteşte
Ca răsărirea stelei în tăcere ;

Iar cînd te văd zîmbind copilăreşte,
Se stinge-atunci o viaţă de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte“.

(Eminescu, *Sonet*)

Poetul îşi descrie starea psihologică provocată de prezenţa iubitei. Privirea ei îi smulge cînturi noi din liră ; apropierea îi linişteşte inima ; zîmbetul îi stinge durerile. Eroul liric are un complex de senzaţii care îl fac să trăiască un singur sentiment, acela al încrederii în forţele lui :

„Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte“.

Deşi ne aflăm în prezenţa unui singur sentiment, totuşi modul de exprimare a acestuia dezvăluie o stare psihică bogată, complexă, care defineşte unitatea sentimentului. Este clar că poetul trăieşte şi alte sentimente, dar în acest moment este dominat puternic de sentimentul încrederii în forţele lui, provocat de apropierea iubitei. Numai acest sentiment este trăit integral în toată plenitudinea emoţiei, numai el caracterizează sonetul amintit.

Sentimentele omului sînt variate. Unele dintre ele sînt definite ca reacţii faţă de fenomenele exterioare care le provoacă. De aici apare conflictul, care, la rîndul lui, generează subiectul în poezia lirică. Dar subiectul nu trebuie înţeles ca în opera epică, adică o înlănţuire de fapte, deşi uneori apare astfel. De exemplu, ciclul de poezii lirice *1907* al lui Tudor Arghezi este construit pe desfăşurarea unor fapte, a unor întîmplări narate foarte sumar, dar care dau ocazia eroului liric să-şi exprime sentimentul de ură faţă de cei care au dezlănţuit teroarea şi sentimentul de înţelegere şi de solidaritate cu ţăranii răsculaţi. Dacă în sonetul lui Eminescu avem de-a face cu reprezentarea pură a unui sentiment care nu provoacă un conflict şi deci nici subiect, în ciclul *1907* al lui Arghezi sînt reprezentate evenimente generatoare de conflicte şi de subiecte. Poetul liric, pentru a reflecta viaţa prin prezentarea stărilor lui sufleteşti, se sprijină pe elemente din realitatea înconjurătoare, dar, oglindindu-le prin concepţiile lui, prin personalitatea lui, poate să dezbată probleme vitale nu numai pentru contemporaneitate, ci şi pentru viitor. Cîntînd munca, patria, eroismul, natura, femeia, prietenia, poetul se adresează celor care îl citesc imediat, dar şi generaţiilor viitoare, şi dacă generalizările lui sînt valoroase, poeziile lui vor fi simţite şi apreciate şi de cei de mai tîrziu.

Poeziile lui Puşkin, Lermontov, Nekrasov, Byron, Shelley, Keats, Whitman, Baudelaire, Hugo, Heine, Petöfi, Eminescu sînt citite şi astăzi şi uneori cu mai mult interes decît în anii cînd au fost scrise.

Pe de altă parte, trebuie înţeles că lirica are un caracter istoric, în sensul că sentimentele poartă pecetea unei anumite epoci. Lirica dezvoltată în societatea capitalistă are anumite trăsături care o deosebesc de aceea din societatea socialistă. Şi poeţii de azi din ţara noastră cîntă dragostea, dar altfel redau acest sentiment firesc al omului.

În antichitate şi în clasicism, genul liric a fost împărţit în specii şi forme. Astfel au fost considerate specii ale genului : madrigalul, epigrama, epitaful, elegia, dar practica a dovedit că asemenea diviziuni nu rezistă, nu se justifică.

Mai recent s-a produs împărţirea genului liric în lirică filozofică, patriotică, politică, lirică de dragoste, lirică a peisajului etc. După cum se observă, principiul adoptat este sprijinit numai pe elementul tematicii şi nu şi pe cel estetic. Desigur că se poate vorbi despre asemenea împărţiri, dar nu despre specii şi forme.

Fără a accepta existenţa unor specii în genul liric, trebuie totuşi să constatăm că, în afară de obişnuita poezie lirică — expresie a trăirii intense a unui sentiment şi, în consecinţă, nu prea lungă —, în cursul istoriei literare a apărut *poemul liric*, care cuprinde fenomene mai complexe ale vieţii şi care, pe calea mijloacelor specifice liricii, dezvăluie semnificaţiile sociale ale acestor fenomene. Poetul se manifestă mult mai multilateral într-un poem liric, monologul lui interior, concretizarea sentimentului se desfăşoară pe cîteva planuri, de obicei în cadrul unui subiect. Este semnificativ că poemele lirice apar mai cu seamă în perioadele de ascuţite conflicte sociale, de transformări revoluţionare. *Norul în pantaloni* şi *150 000 000* de Vladimir Maiakovski, *Cîntare omului* de Tudor Arghezi, *Ţie-ţi vorbesc, Americă* de Maria Banuş, *Surîsul Hiroşimei* de Eugen Jebeleanu sînt poeme lirice deosebite ca tematică, deosebite prin compoziţie, cu subiecte mai mult sau mai puţin conturate, dar toate aceste cinci poeme — şi s-ar mai putea cita şi altele — exprimă sentimente caracteristice oamenilor aflaţi într-un proces revoluţionar.

Pe de altă parte, monologul eroului liric dezvăluie poziţia poeţilor respectivi faţă de evenimente specifice epocii noastre, relevă în fond universul spiritual al poeţilor, ei înşişi ecouri ale oamenilor care dărîmă o lume veche şi înalţă una nouă.

În asemenea epoci, poezia lirică, exprimînd sentimente înalte şi transmiţînd ideile mari care agită popoarele, este chemată ca prin excepţionala ei forţă emoţională să contribuie la mobilizarea, la înflăcărarea maselor. De aici valoarea deosebită a poeziei lirice cetăţeneşti.

* * *

Intrepătrunderea dintre liric şi epic, manifestată în opere literare care, totuşi, nu pot fi încadrate nici într-un gen nici în celălalt, a dus la crearea artificială a genului *lirico-epic*, care îşi justifică existenţa numai din punct de vedere didactic, dar în nici un caz estetic. Cele trei moduri fundamentale de prezentare a caracterului în literatură rămîn cel epic, cel liric şi cel dramatic.

Cu toate acestea, se lasă în afara celor trei genuri literare opere care au caracteristici comune a două genuri. Spre pildă *poemul*, care nu este nici poemul epic şi nici poemul liric despre care am vorbit mai înainte. El întruneşte laolaltă

și elemente epice, și elemente lirice. Poemul *Lazăr de la Rusca* de Dan Deșliu are un subiect bine conturat, narînd viața unui țăran ucis de chiaburi. Caracterul principal este construit atît prin povestirea unor fapte de viață, cît și prin prezentarea sentimentelor poetului provocate de soarta acestui om. Împletirea elementelor epice cu cele lirice se face în cadrul compoziției, căreia i se acordă o atenție mai mare tocmai pentru că nu are nici caracter epic și nici liric, ci mixt.

Balada este o scurtă povestire în versuri, cu un puternic caracter emoțional, dat de faptele narate și de manifestarea vădit accentuată a sentimentului autorului față de aceste fapte.

În creația orală populară, balada a ocupat un loc de frunte. În folclorul nostru există balade, ca *Toma Alimoș, Gruia lui Novac, Corbea,* de o rară frumusețe.

În poezia actuală, balada este mai puțin cultivată, alte specii și forme luîndu-i locul. Menționăm *Balada femeii care și-a pierdut iubitul în război* de Nina Cassian.

Fabula de asemenea este o scurtă povestire în versuri, scrisă într-o limbă ironică, plină de subînțelesuri.

Caracterele sînt prezentate alegoric, în sensul că relațiile dintre oameni sînt de obicei înlocuite cu relațiile dintre animale, în care însă se ghicesc primele. Sensurile secundare ale unei sfere de fenomene trec asupra unei alte sfere de fenomene.

Fabulele lui Esop, La Fontaine, Krîlov, ale lui Grigore Alexandrescu, Donici sînt producții literare făcînd parte dintr-o specie cultivată cu precădere sub regimuri de opresiune, cînd lucrurile nu pot fi spuse direct.

Oda, poezie și lirică și epică în același timp, are un trecut bogat. La începutul antichității, orice poezie se numea odă-cîntec. Apoi Pindar, creînd cîntece religioase, cîntece triumfale și cîntece în cinstea celor victorioși în jocurile olimpice, a dat un nou conținut odei, în care s-au contopit elemente epice și lirice.

La Roma — Horațiu ; mai tîrziu, în Renaștere — grupul „Pleiada“ în frunte cu Ronsard ; apoi, la sfîrșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea — Malherbes ; în Rusia — Lomonosov și Derjavin au făcut să înflorească oda de-a lungul atîtor veacuri, cîntînd fapte mărețe, eroice și dragostea de libertate.

*
* *

Există lucrări literare care nu pot fi încadrate în niciunul din genurile literare amintite pînă acum. Ele se deosebesc prin aceea că prezintă o anumită originalitate în construirea caracterelor, a imaginilor. Un exemplu în această privință îl constituie *reportajul literar.*

Între literatură și reportaj nu există o barieră distinctă, o frontieră ca între două lumi fără nici un contact.

Trebuie precizat că și literatura, și reportajul literar folosesc același mijloc de reflectare a realității. Dacă, de exemplu, un articol de ziar este o construcție logică, influențînd judecata cititorilor prin demonstrații logice, reportajul literar reflectă realitatea și influențează fantezia cititorilor prin imaginea artistică, deci

prin elementul principal care stă la baza creației literare. Reportajul literar, asemenea literaturii, mînuiește aceeași celulă a creației — imaginea artistică — și prin aceasta se situează în sfera literaturii.

În procesul creației, scriitorul realist, după ce a cules elemente din realitatea înconjurătoare, prelucrează astfel acest material, încît poate să redea situații care n-au existat niciodată, dar care pot să existe oricînd.

Scriitorul se folosește de fantezie, închipuind situații veridice, dar care nu s-au întîmplat. Nu același lucru se petrece cu reporterul. Și el cercetează și observă viața și oamenii. Și el selecționează, însă tipicul nu reiese din îmbinarea trăsăturilor esențiale a numeroase fapte. Reporterul trebuie să caute în viață, în realitate, acel fapt care prin el însuși este tipic pentru o situație. De exemplu, pentru a reda deosebita emulație care există astăzi în țara noastră în procesul muncii, emulație caracterizată în întrecerile socialiste, scriitorul poate să imagineze o întîmplare bazată pe fapte culese de el din viață, întîmplare caracteristică. Reporterul nu poate să facă aceasta. El trebuie să caute pînă găsește o întîmplare autentică, neimaginată, dar caracteristică pentru emulația în muncă. O dată găsită această întîmplare, el trebuie s-o prezinte așa cum este în realitate, așa cum poate fi văzută de oricine.

În munca reporterului, fantezia nu are rolul din munca scriitorului, care pe elemente culese din realitate imaginează situații posibile în trecut sau în prezent. Fantezia, tot atît de necesară ca și în munca scriitorului, îl ajută pe reporter să descopere aspectele noi ale subiectului, să scoată în primul plan ceea ce ar putea scăpa la prima vedere. Reporterul nu poate să imagineze ceea ce nu există, ceea ce nu este individualizat concret, în sensul de a fi văzut, constatat și controlat imediat în realitatea înconjurătoare.

Totuși, reporterul se folosește de fantezie pentru a proiecta în viitor realitățile concrete din prezent, pentru a arăta cum se va dezvolta ceea ce constată și descrie azi.

În prezentarea omului, scriitorul și reporterul nu merg toată vremea pe același drum. În literatură, „eroul este un aliaj", spune Ilya Ehrenburg. Într-adevăr, pentru a crea un caracter, scriitorul toarnă în el trăsături esențiale observate la mai mulți oameni, pe cînd reporterul prezintă omul așa cum l-a găsit în realitate, într-un moment dat, într-o împrejurare. Nu trebuie înțeles că ar fi vorba de fotografierea unui om, ci de o individualizare precisă, rezultată din prezentarea unui om existent în realitate și nu creat de imaginația scriitorului, cu ajutorul elementelor culese de la numeroși oameni. Dacă, de exemplu, în Pavel Korceaghin se recunoșteau tinerii comsomoliști din perioada descrisă de Ostrovski, dar în realitate nu exista nici unul întocmai lui Korceaghin, oamenii prezentați în numeroasele reportaje literare, apărute la noi, există și pot fi găsiți în realitate. Ei sînt autentici în sensul că în fiecare dintre ei nu se poate regăsi altul decît cel prezentat, pentru că reporterii nu au creat caractere. Reporterul nu creează caractere fictive, ci aduce în fața cititorului oameni existenți, întîlniți de el în realitate. El trebuie să găsească în viață, printre oamenii din același grup, aceeași categorie, pe cel mai caracteristic.

Reportajul este o specie literară aparte și am arătat ce îl deosebește de ceea ce numim literatură beletristică. Legarea lui directă cu realitatea imediată, posibilitatea oferită de el de a identifica în realitate oamenii și situațiile prezentate îl vor diferenția întotdeauna de acesta. Însă, pe de altă parte, măiestria artistică a autorilor în prezentarea situațiilor și a oamenilor, în crearea de imagini artistice de un anumit fel îl vor apropia din ce în ce mai mult de literatură.

Una dintre caracteristicile reportajului este prezentarea directă a realităţii. De aici decurge forţa lui de agitaţie. Puşkin spunea că omul plînge asupra ficţiunii, voind să arate prin aceasta influenţa literaturii asupra cititorului. Reportajul literar nu este o ficţiune, oamenii prezentaţi de reporter sînt reali, dar tocmai această realitate neschimbată de fantezia autorului ocazionează un contact imediat între cititor şi materialul prezentat, între cititor şi subiect. Realitatea concretă adusă în faţa cititorului de către reporter şi felul cum este prezentată această realitate constituie sursa din care se trag concluzii şi învăţăminte pentru cei ce citesc reportajul, pentru cei care iau astfel cunoştinţă de ceea ce se întîmplă în jurul lor sau mai departe. Tocmai aceste caracteristici ale reportajului literar dau reporterului responsabilitate în faţa cititorului.

Iată, aşadar, o specie literară care nu urmează procedeul clasic de reprezentare a omului, de descriere a caracterului, iar elementul imaginaţiei este estompat, avînd alt rol. Şi aceasta nu este singura specie literară de felul acesta.

Există, de exemplu, *memoriile literare*. Aici autorul *prezintă fapte din viaţa lui*, însă le schimbă în sensul înfrumuseţării artistice. Bineînţeles că nici aici nu este vorba de crearea unor caractere sau de imaginare a unor fapte nepetrecute, pentru că atunci memoriile nu-şi păstrează autenticitatea şi nu mai sînt memorii, ci devin schiţe, nuvele sau romane. Autorul poate să retuşeze faptele şi oamenii prezentaţi, adică să uite unele amănunte, să le treacă sub tăcere sau să dea o importanţă exagerată unor fapte mărunte. Aceste „licenţe“ sînt îngăduite în măsura în care ele nu alterează însăşi esenţa realităţii prezentate.

În trecut, memoriile literare erau cultivate mai mult. Astăzi această specie tinde să dispară, cel puţin în ceea ce priveşte publicarea.

Scrierile literare cunoscute sub numele de *biografii romanţate* nu se încadrează nici în genul liric, nici în genul epic. În aceste biografii romanţate sînt prezentate vieţile unor oameni cît mai concret, însă autorii fac aceasta într-o formă cît mai literară, folosind imagini literare şi o limbă bogată în tropi şi în figuri de stil. Aceasta determină diferenţierea dintre biografia romanţată şi monografie, lucrare cu un pronunţat caracter ştiinţific.

Toate aceste specii şi forme literare amintite mai înainte şi altele asemănătoare lor se sprijină pe acelaşi fel de prezentare a omului, „pe faptul că el (omul) a existat în realitate şi că în acelaşi timp a fost caracteristic pentru epoca lui, pentru mediul său într-atîta, încît a putut exista şi realiza prin activitatea sa tot ceea ce autorul consideră a fi apropiat de idealul său artistic“ [1].

Asemenea specii şi forme literare au fost încadrate de către unii teoreticieni literari în ceea ce a fost numit genul istoric-literar. Trebuie precizat că acest gen nu a fost recunoscut, pentru că, asemenea genului lirico-epic, nu are o justificare estetică, ci numai didactică.

În unele tratate de teorie a literaturii se mai găseşte menţionat şi genul didactic, în care sînt cuprinse cimiliturile, zicalele, locuţiunile, snoavele, anecdotele şi altele. Crearea acestui gen este formală, neavîndu-se în vedere un criteriu ştiinţific, ci o necesitate de grupare. Am arătat că la baza împărţirii operelor literare în genuri stă modul de reprezentare a omului. Or, dacă se urmează acest principiu, cimiliturile, zicalele, snoavele şi celelalte intră într-un gen sau altul, astfel că nu este necesară crearea unui nou gen care nu-şi justifică existenţa.

[1] Ул. И Тимофеев, Теория литературы, Учпедгиз, 1948, стр. 337.

Genul dramatic

La începutul acestui capitol, scriind despre trăsăturile generale ale genurilor literare, am afirmat că modul de prezentare a omului, de construire a caracterului constituie elementul fundamental de distincție între genuri. Precizînd că în genul dramatic caracterele se definesc în cursul unei acțiuni pregnante, al unor ciocniri puternice, ca fiind stăpînite de mari pasiuni, trebuie să observăm în același timp că, spre deosebire de scriitorul epic și de cel liric, dramaturgul are la dispoziție și alte mijloace de care se servește în creația lui. Pentru a construi caractere, romancierul nu se folosește decît de mijloacele lingvistice. Dramaturgul, în afară de cuvînt, dispune de ceea ce îi oferă scena, spectacolul, adică gestul, vocea, ținuta artistului și montarea (decorurile, costumele, lumina, zgomotele produse etc.). Spre exemplu, pentru a-l crea pe Taras Bulba, Gogol a trebuit să-l reprezinte în diferite împrejurări, să-l descrie cît mai amănunțit, să-i povestească faptele, folosind mijloacele puse la dispoziție numai de limbă. Voind să arate forța fizică a lui Taras Bulba, Gogol narează, chiar la începutul povestirii, bătaia lui cu unul dintre fii. Iată cum descrie Gogol scena luptei :

„Și în loc de orice alt semn de bun venit, după o atît de lungă despărțire, tatăl și fiul începură să-și care la pumni unul celuilalt, cînd în coaste, cînd în șale, cînd în coșul pieptului. Se trăgeau uneori înapoi, se înfruntau cu privirea, și numaidecît se repezeau din nou, unul asupra celuilalt“ [1].

Dacă, folosind același material de viață, ar fi scris o piesă de teatru și ar fi trebuit să sublinieze forța fizică a lui Taras, Gogol nu ar mai fi procedat la o descriere atît de amănunțită, pentru că același scop l-ar fi atins utilizînd alte mijloace. Întreaga scenă s-ar fi petrecut în fața spectatorilor, și atunci n-ar mai fi fost nevoie să se spună atîtea cuvinte, ci, prin cîteva indicații pentru regizor, scriitorul ar fi rezolvat problema, după cum descrierea aspectului fizic al lui Taras Bulba n-ar mai fi fost necesară, pentru că actorul care ar fi interpretat rolul, ar fi apărut astfel pe scenă încît ar fi redat pe Taras așa cum și l-a imaginat Gogol.

Teatrul oferă autorului dramatic numeroase mijloace pentru a-și construi caracterele.

Însă, pe de altă parte, asistăm și la limitări în munca de creație a autorului dramatic. Dacă scriitorul epic are posibilități deosebite să adîncească crearea unui caracter, să-i prezinte cele mi subtile nuanțe ale vieții lui sufletești, autorul dramatic nu poate reuși aceasta în împrejurările concrete în care își construiește caracterul și prin mijloacele de care se folosește, adică prin convorbirea dintre personaje, prin monologuri, prin gesturi. Și aceasta cu atît mai mult, cu cît o piesă de teatru, o lucrare dramatică nu poate să aibă orice proporții, nu poate să aibă o acțiune larg desfășurată, nu poate să cuprindă viața întreagă sau o perioadă mai lungă a caracterelor, nu poate să aibă numeroase caractere, așa cum are un roman. Autorul dramatic are în vedere reprezentarea pieselor sale pe scenă. Or, această reprezentare impune anumite reguli care nu pot fi călcate. De exemplu, nu poate fi reprezentată o piesă care ar dura numeroase ore sau o piesă în care s-ar perinda pe scenă sute de personaje. Tocmai aceste restricții impun autorului dramatic anumite limite în posibilitățile de creare a caracterelor.

---

[1] N. V. Gogol, *Taras Bulba*, Ed. Cartea rusă, 1952, p. 10.

Trebuie să acentuăm că opera dramatică este scrisă în vederea reprezentării pe scenă. Desigur că se găsesc în istoria literaturii exemple de autori care au scris piese cu gîndul de a nu fi reprezentate şi de aceea nu au respectat unele reguli impuse de practica şi de necesităţile scenei. Gogol spunea că „drama trăieşte numai pe scenă, pentru că altfel este un corp fără suflet". Cine citeşte o piesă de teatru nu poate afirma că şi-a făcut o idee completă despre ea, pentru că aceeaşi piesă jucată capătă înţelesuri mai adînci, personajele se dezvoltă altfel, apar sensuri, amănunte care în cursul lecturii nu pot fi sesizate. Scena dă operei dramatice largi posibilităţi de plasticizare. Culoarea, lumina, volumul intervin în recrearea lumii fictive pe care autorul a imaginat-o, dar n-a concretizat-o decît în cuvinte. Pe scenă, personajele capătă viaţă, se comportă întocmai ca în lumea imaginată de scriitor, se mişcă într-un spaţiu ; îmbrăcămintea, obiectele au culori şi volume ca în natură ; evenimentele se desfăşoară într-o ambianţă sonoră. Plasticizarea merge pînă acolo, încît spectatorul are senzaţia că el însuşi se află în mijlocul faptelor care se petrec pe scenă [1].

În practica creării personajelor din piesele de teatru se întîmplă ca autorul dramatic să aibă în vedere pe actorii care vor întruchipa pe scenă caracterele respective. Cehov a mers atît de departe, încît, aflînd că într-o piesă a lui un actor cunoscut va interpreta un anumit rol, a introdus ulterior o serie de modificări determinate de personalitatea interpretului. Asemenea procedee sînt găsite şi la Shakespeare, Puşkin, Gogol, precum şi la dramaturgii contemporani.

Nu trebuie înţeles că scriitorii amintiţi au potrivit viaţa după modelul fizic sau psihologic oferit de anumiţi actori. Ei nu au forţat faptele pentru a le măsura după „chipul şi asemănarea" actorilor, ci, creînd un caracter, au avut în vedere şi omul care va întruchipa pe scenă personajul, pentru ca, luînd de la el ceva — fie trăsături psihologice, fie fizice —, să poată construi un personaj cît mai viabil, cît mai ancorat în realitate.

Exemplele acestea au darul să arate că dramaturgul posedă şi alte mijloace de creaţie şi că imaginaţia lui se poate baza şi pe alt material decît al poetului sau al scriitorului epic.

Se spune deseori că opera dramatică transpusă pe scenă are o influenţă mai mare asupra maselor decît celelalte genuri literare. Afirmaţia se sprijină pe deosebita expresivitate pe care o capătă opera dramatică tocmai prin folosirea atîtor mijloace oferite de către teatru autorului dramatic. Dar tocmai această expresivitate deosebită împiedică adaptarea operelor literare pentru scenă. Dostoevski spunea că „forma epică nu-şi va putea găsi niciodată corespondenţa în dramaturgie", iar Maxim Gorki scria următoarele : „Permiţînd odinioară transformarea lui *Foma Gordeev* în dramă, am făcut o greşeală de neiertat, deoarece socotesc că asemenea transformări nu trebuie să se facă".

De altfel, practica a arătat că „dramatizările" nu au reuşit niciodată. Operele literare epice de o valoare incontestabilă, dramatizate chiar de autori talentaţi şi pricepuţi, nu au reuşit să devină, în cel mai bun caz, decît palide şi mediocre piese de teatru. Oare cum ar putea fi cuprinsă într-o piesă care să dureze cel mult două ore, întregul proces de viaţă din *Război şi pace*, un proces atît de complex în care

[1] Plasticizarea este mai completă în film. Noile descoperiri tehnice — ecranul lat, cinerama, sunetul stereofonic, experienţa cu proiectarea imaginilor care au volum — depăşesc posibilităţile oferite de teatru.

se ciocnesc atîtea tendințe, se manifestă atîtea voințe? Pe de altă parte, tocmai acest vast și complex proces de viață va atîrna ca un balast în munca de dramatizare, astfel încît nici un autor nu va reuși să creeze acea forță de expresivitate caracteristică operei dramatice, acea acțiune încordată, dinamică a operei dramatice.

Una dintre trăsăturile distincte ale genului dramatic este absența totală a vorbirii directe a naratorului. De la început pînă la sfîrșit, acțiunea este purtată mai departe de către personaje care vorbesc, în monologuri sau dialoguri, autocaracterizîndu-se, caracterizîndu-se reciproc sau caracterizînd situații și întîmplări.

La lectura unei piese, cititorul întîlnește anumite indicații ale autorului, prin care foarte pe scurt, în cîteva cuvinte, se precizează o acțiune, se descrie aspectul fizic al unui personaj sau locul unde se petrece acțiunea. De exemplu, la începutul actului I din *O scrisoare pierdută,* găsim următoarele indicații: „O anticameră bine mobilată. Ușă în fund cu două ferestere mari pe lături. În dreapta, în planul din fund, o ușă, la stînga, planul I, canapea și un fotoliu“ [1]. Sau, pentru a-l identifica pe Tipătescu, Caragiale dă următoarele indicații: „Tipătescu, puțin agitat, se plimbă cu «Răcnetul Carpaților» în mînă, în haine de odaie“.

Aceste frînturi de descriere sînt explicații pentru regizor. Cînd piesa se reprezintă pe scenă, ele dispar, pentru că decorurile și personajele sînt așa cum a indicat autorul, astfel că notele nu numai că nu mai sînt necesare, dar nici nu ar putea fi aduse la cunoștința spectatorilor.

Este adevărat că în teatrul antic naratorul era reprezentat prin cor, care povestea la începutul fiecărui act sau între diferite scene cum se va desfășura acțiunea sau caracteriza unele personaje. Cu vremea însă, cînd măiestria autorilor dramatici a crescut în sensul creării de caractere capabile să ducă acțiunea mai departe și să exprime aprecieri asupra situațiilor și a celorlalte caractere, corul a dispărut, fiind o frînă în dinamica scenică.

Avînd aceste cunoștințe, revenim acum la construirea caracterului în opera dramatică, la esența genului dramatic.

Hegel afirmă: „Eroii dramatici sînt de cele mai multe ori mai simpli decît cei epici“, pentru că în ei „principalul îl constituie conflictul acut dintre o pasiune, întotdeauna unilaterală, și o altă pasiune contrară, în limitele unor domenii și scopuri anumite“ [2].

Într-adevăr, *lucrările dramatice prezintă caractere care au scoasă puternic în evidență o anumită trăsătură, care le estompează pe celelalte.* Este de la sine înțeles că nu avem de-a face cu oameni unilaterali, schematici, dar această trăsătură principală le caracterizează și pe celelalte, pe al căror fond ea se proiectează în mod evident.

Creîndu-l pe Othello, Shakespeare a subliniat în mod deosebit sentimentul geloziei, dominant în acest personaj, după cum în Macbeth a evidențiat ambiția. Othello nu este numai gelos. El este viteaz, generos, iubitor, însă toate trăsăturile lui sînt văzute de către Shakespeare prin prisma sentimentului dominant: gelozia.

În opera dramatică, omul este zugrăvit ca fiind cuprins de o pasiune deosebită, care determină trăsătura principală a caracterului. Această particularitate a personajului dramatic permite scriitorului să nu se folosească de propria lui povestire și să lase caracterele să vorbească singure, să se manifeste prin propriul lor glas.

---

[1] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1952, p. 101.
[2] G. W. F. Hegel, „Esthétique“, vol. I, Aubier, Paris, p. 230.

De aici decurge o altă consecinţă. Avînd în vedere această independenţă a caracterului dramatic, autorul, generalizînd anumite fapte de viaţă, caută acele laturi în care va găsi contradicţii mai adînci sau conflicte sociale şi psihologice mai acute. În cadrul acestor contradicţii, caracterul va fi dominat de o pasiune puternică, unilaterală. Caracterul nu se interesează de alte probleme, de alte laturi ale vieţii decît de acelea care intră în directă legătură cu pasiunea lui, stîrnită în ciocnirea contrariilor, în desfăşurarea conflictelor. De exemplu, Hagi Tudose este stăpînit tot timpul de pasiunea lui bolnavă, înfricoşătoare, sălbatică pentru bani, pasiune care determină şi o desfăşurare rapidă a evenimentelor, dezvăluind conflictul de la baza piesei.

Operele dramatice sînt construite pe conflicte acute care nu se resfiră pe planuri diferite, aşa cum se întîmplă în operele epice, ci sînt strîns concentrate asupra unui aspect din viaţă. În *Hagi Tudose* este vorba de zgîrcenia acestui om, şi conflictul dintre el şi cei care îl înconjură se concentrează asupra acestui aspect din viaţa bătrînului cămătar.

În felul acesta, opera dramatică prezintă o unitate a acţiunii şi o unitate a ideii centrale. Fragmentarea sau multiplicarea lor duce la nerealizarea artistică a piesei.

Avînd în vedere aceste caracteristici ale operei dramatice, este de înţeles de ce dramaturgii aleg subiectele bazate pe conflicte acute şi pe contradicţii ascuţite din viaţă. De altfel se observă că, în perioadele istorice caracterizate prin puternice contradicţii sociale, genul dramatic se dezvoltă mai mult decît în perioadele aşa-zise normale. De pildă, Shakespeare a apărut la limita dintre prăbuşirea în Anglia a feudalismului şi ridicarea burgheziei ca clasă. Corneille şi Racine trăiesc în perioada conflictului din Franţa dintre feudali şi monarhul absolut, susţinut de burghezi. Puşkin şi Gogol scriu în vremea cînd în Rusia ţaristă burghezia ducea război împotriva nobilimii.

În istoria noastră literară se observă că genul dramatic se dezvoltă în mod deosebit în perioada revoluţiei din 1848, prin opera dramatică a lui Vasile Alecsandri, şi se manifestă strălucitor prin creaţia lui Caragiale, cînd coaliţia burghezo-moşierească stăpîneşte ţara, dar se loveşte de clasa muncitoare care începuse să se organizeze. Lupta de clasă din societatea noastră actuală furnizează dramaturgilor un bogat material pentru crearea unor valoroase piese.

* * *

Atitudinea omului faţă de faptele de viaţă, atitudine experimentată de-a lungul unui lung proces istoric, a determinat apariţia a două categorii estetice : tragicul şi comicul, despre care am vorbit la începutul acestui capitol.

Tragedia, ca reprezentare dramatică a realităţii, s-a născut din riturile religioase ale antichităţii. În fiecare an, vechii greci organizau serbări pentru Dionisos, zeul vinului şi al strugurilor, zeul cel mai apropiat de pămînteni. De altfel, Dionisos (Bacchus la romani) nici nu făceau parte dintre zeii de pe Olimp, şi de aceea şi el era supus necazurilor pămînteşti, şi el trăia tragedii sau întîmplări vesele. Oamenii erau interesaţi de soarta acestui zeu, care îi ajuta să aibă recolte bogate.

În timpul serbărilor se executau dansuri și un cor cînta. Corifeul corului povestea diferite întîmplări ale zeului Dionisos. Uneori poveștile corifeului erau triste, vorbind despre moartea zeului. Atunci pe un altar se jertfea un țap. În vechea limbă greacă, țap se spunea tragos, iar cîntec — ode, de unde spectacolul de cîntece și dansuri executate în timpul jertfirii țapului se numea tragedie.

Cu vremea, tragedia s-a separat de acest rit, a căpătat un alt conținut și a devenit un spectacol de teatru de sine-stătător.

În tragedie sînt prezentate asemenea situații, se desfășoară asemenea conflicte, încît se ajunge la pieirea personajului sau a personajelor principale, ori la înfrîngerea îngrozitoare. Personajul moare pentru o idee înălțătoare, pentru un scop scump omenirii. „Părintele tragediei", cum îl numea Engels pe Eschil, a creat tragedia lui Prometeu, care se jertfea, legat de stîncile Caucazului, pentru ca omenirea să posede focul.

Dezvoltarea tragediei în antichitate, datorită lui Eschil, Sofocle și Euripide, s-a produs în lumina concepției de atunci despre teatru, despre solemnitatea operei dramatice. Această concepție, susținută de funcțiile corului, a dus la un anumit tip de tragedie, în care se arăta ce provoacă situația tragică, dar nu se expunea cum se provoacă. De aici caracterul solemn și expozitiv al tragediei antice.

Mai tîrziu, Shakespeare, scriind cum se petrec tragediile în viață, le lega mai mult de realitate, iar personajele erau mai realiste și mai conturate din punct de vedere psihologic. În fața spectatorului, tragedia lui Hamlet nu este expusă numai sub aspectul cauzelor, ci se desfășoară paralel cu creșterea personajului, cu dezvăluirea psihologiei lui, proiectată pe fondul psihologic al celorlalte personaje.

Marii tragedieni — Goethe, Schiller, Pușkin — au dezvoltat tradițiile shakespeariene ale tragediei, creînd opere ca *Egmont, Hoții, Boris Godunov*, care s-au înscris pentru totdeauna în istoria literaturii universale.

În societatea socialistă, tragedia este altfel privită. Într-adevăr, aducerea pe scenă a înfrîngerilor inevitabile ar putea avea influențe negative asupra spectatorului contemporan, a cărui concepție despre lume, a cărui educație politică nu-i îngăduie acceptarea unui destin implacabil. Dar dacă moartea sau înfrîngerea groaznică a eroului nu este privită și deci prezentată ca soluție deznădăjduită, dacă scriitorul nu stăruie asupra inutilității luptei eroului, ci, din contra, va arăta că jertfa lui nu numai că nu a fost zadarnică, nu numai că nu a fost un destin implacabil, nu numai că nu a însemnat o pierdere, ci a reprezentat o contribuție la rezolvarea luptei duse pentru mase, atunci tragedia într-adevăr capătă un sens, într-adevăr dă o semnificație pozitivă dispariției eroului.

* * *

Tot în timpul serbărilor dionisiace se întîmpla ca fruntașul corului, corifeul, să povestească evenimente vesele în legătură cu zeul vinului. Atunci mulțimea cînta și dansa bucuroasă. Comos, în vechea limbă greacă însemna mulțime veselă, iar ode — cîntec, de unde comedia însemna cîntec al mulțimii vesele.

Asemănător tragediei, comedia s-a desprins de rituri şi a devenit o specie a genului dramatic, ilustrată încă din antichitate de scriitori de valoarea lui Aristofan, pe care Engels, într-o scrisoare către Minna Kautsky, îl numeşte „părintele comediei".

Comedia aduce în scenă conflicte prin a căror desfăşurare se pot ridiculiza anumite trăsături ale unor oameni, anumite situaţii sau anumite caracteristici ale societăţii. Ridiculizarea poate să aibă două direcţii : spre o simplă ironizare, făcută cu scopul de a se îndrepta ceea ce se poate şi este de îndreptat, sau spre demascare, cu scopul de a nimici, a extirpa ceea ce constituie gangrena.

De pildă, în societatea noastră, împotriva vechiului şi a tot ce se aşază în calea dezvoltării noului se luptă cu toate armele, şi rîsul nu este cea din urmă. Rîdem de ceea ce reprezintă vechiul, deoarece pretinde să-şi spună cuvîntul, deşi nu mai poate, nu mai are dreptul, fiindcă noul i-a luat locul în cursul procesului de dezvoltare dialectică a vieţii. Şi rîzînd ne despărţim de acest vechi. Contradicţia dintre pierderea însemnătăţii lui vitale şi pretenţia existenţei unei însemnătăţi este prea evidentă pentru a nu stîrni rîsul şi dorinţa de a ne întoarce faţa de la ceea ce dispare. O asemenea situaţie poate sta la baza unei comedii, în care ironia se desfăşoară în plenitudinea ei.

Cînd însă vechiul nu numai că nu părăseşte poziţiile deţinute, ci trece la atac împotriva noului, atunci simpla evidenţiere a contradicţiei dintre a vrea şi a nu putea nu mai este suficientă. Cînd vechiul este în atac şi cînd manifestările lui devin inadmisibile pentru dezvoltarea noului, atunci, aşa cum spunea Belinski, nu mai este utilă o batjocură nevinovată a unor spirituali veseli, ci sînt necesare tunete de mînie, furtuna spiritului jignit de ruşinea societăţii, energia simţului iritat, tunetul şi fulgerul mîniei nobile. În acest caz, comedia trece la atac puternic şi la baza ei stă satira ucigătoare. În construirea imaginii satirice, scriitorul îşi îngăduie o libertate mai mare în înfăţişarea realităţii, în sensul că îngroşarea unor elemente, a unor trăsături poate merge pînă la grotesc şi la fantastic. Marii satirici, de la Rabelais, Cervantes şi pînă la Gogol şi Saltîkov-Şcedrin, au forţat realitatea tocmai pentru ca imaginea să fie mai izbitoare. Aşa a procedat Caragiale în satirele lui, şi în special în *O scrisoare pierdută,* aşa a creat Maiakovski satirele *Ploşniţa* şi *Baia.* Aceşti scriitori au păstrat, totuşi, o limită dincolo de care imaginea satirică nu se mai realizează. În procesul exagerării spre grotesc şi fantastic trebuie să se meargă în direcţia dezvoltării fenomenelor, a vieţii. Dacă în imaginea satirică, oricît de grotescă şi de fantastică ar fi, cititorul nu descoperă un adevăr al vieţii, dacă nu găseşte elemente posibile şi raţionale ale realităţii reflectate, atunci nu înţelege imaginea şi valoarea ei este inexistentă.

Reproşîndu-se lui Gogol că în comediile lui nu există un personaj pozitiv, autorul *Revizorului* a răspuns că rîsul, satirizarea lumii pe care o stigmatiza constituie personajul pozitiv. Discuţia aceasta se poartă şi astăzi, în legătură cu comedia realist-socialistă. Problema nu este însă dacă să existe sau nu un personaj pozitiv în comedia actuală. Viaţa oferă material pentru comedie, însă depinde de pe ce poziţie şi cu ce scop ironizează scriitorul pe cei ce merită să fie ironizaţi, fără să fie duşmani ai societăţii noi. Umorul izvorît din dorinţa de a îndrepta o situaţie, de a contribui la eliminarea lipsurilor nu are neapărată nevoie să se întruchipeze

într-un personaj pozitiv. El trebuie să îndeplinească însă o condiție indispensabilă : să nu se îndrepte împotriva a ceea ce este nou, să nu lovească în construirea socialismului, ci s-o slujească.

* * *

Mult mai tîrziu decît tragedia și comedia a apărut o nouă specie a genului dramatic, pe care Diderot a numit-o *dramă*. În perioada de dezvoltare a burgheziei, cînd viața omului simplu începe să devină obiect de reprezentare artistică, tragedia, în sensul clasic al noțiunii, nu putea oferi cadrul potrivit, iar comedia nu era în măsură să cuprindă toate aspectele vieții. Fără să aibă pretenția de a fi prezentată sub unghiul tragicului, dar nici numai al comicului, viața omului simplu (nu numai a burghezului mijlociu, dar și a celor din păturile de jos) putea să dea creatorului de artă material pentru o reprezentare dramatică în care conflictele aveau și laturi tragice, și comice. În modul acesta s-a putut ajunge la o împletire organică a tragicului cu comicul.

Cu timpul, evoluînd dincolo de limitele în care o concepea Diderot, drama și-a cîștigat un loc temeinic în genul dramatic, devenind în secolul trecut, pe măsură ce tragediile nu mai apăreau, specia cea mai potrivită, poate mai mult decît comedia, pentru reflectarea realității. În realismul critic, drama a oglindit cu vigoare contradicțiile din societatea burgheză, demascînd racilele acestei orînduiri. Dramele lui Cehov, Ostrovski, Griboedov, Tolstoi sînt opere literare care, fără a depăși limitele realismului critic, au contribuit totuși la subminarea regimului țarist, la sădirea neîncrederii în orînduirea din vechea Rusie.

În primele decenii ale secolului nostru, Gorki a adus și în dramă, așa cum o făcuse în 1907 în roman, figura muncitorului revoluționar. Nil din *Micii burghezi*, Grekov din *Dușmanii* sînt tipurile reprezentative ale acestei clase. În același timp, Gorki a demonstrat pe cale artistică în dramele lui că familii ca Bulîciov și Dostigaev sau oameni ca Vassa Jeleznova și-au trăit viața și trebuie să dispară de pe scena istoriei. Pieirea lor nu este o tragedie, dar nici o comedie. Drama, așa cum a dezvoltat-o Gorki, li se potrivește.

Literatura noastră anterioară lui 23 August 1944 nu este prea bogată în drame valoroase, și aceasta nu pentru că realitatea nu ar fi oferit material suficient. Teatrul lui Mihail Sorbul, George Mihail-Zamfirescu, Camil Petrescu sau Mihail Sebastian prezintă cîteva drame în care, dacă nu este vorba despre omul luptător pentru o societate nouă, se întîlnesc critici aspre îndreptate împotriva celei vechi.

Dramele personajelor din teatrul autorilor amintiți mai înainte fac parte din drama oamenilor din Romînia dintre cele două războaie, care, zdrobiți de o orînduire pe care o detestau, nu aveau forța de a ridica mîna împotriva ei.

Astăzi, în societatea socialistă, drama este specia care poate reflecta cel mai bine conflictele existente, care nu sînt tragice, dar prezintă seriozitate. Dezvăluirea și rezolvarea lor artistică în spiritul realismului socialist constituie sarcina principală a dramaturgilor contemporani în cea mai frămîntată, dar și cea mai măreață epocă trăită de poporul nostru.

Capitolul III

DEZVOLTAREA TEORIEI LITERATURII

Experienţa vieţii desfăşurate în ţara noastră după eliberarea ei a confirmat teza că literatura, departe de a fi un exerciţiu gratuit al cîtorva spirite alese, destinat capacităţii de înţelegere a altor spirite tot atît de alese, este mijloc de cunoaştere şi de transformare a realităţii. Ca fenomen ideologic, literatura îşi verifică valoarea gnoseologică şi de transformare, dar şi valoarea artistică, prin cuprinderea largă a maselor, prin influenţa exercitată asupra acestor mase, influenţă care, la rîndul ei, este măsurată în societate de reacţia maselor faţă de realitate.

Astăzi se poate afirma că literatura romînă este parte integrantă din lupta poporului nostru pentru construirea socialismului. Rezultatul acesta este o consecinţă firească a conducerii ferme de către Partidul Muncitoresc Romîn a activităţii literare şi a acceptării deliberate de către scriitori a acestei conduceri. „Este clar că operele literare cu care se mîndreşte poporul nostru — se spune în telegrama trimisă Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn de către primul Congres al scriitorilor — au fost cu putinţă prin îndrumarea atentă, necontenită şi prin grija părintească purtată de partid literaturii şi fiecărui scriitor în parte. Partidul a pus preocuparea faţă de creaţia literară în rîndul marilor sale preocupări pentru transformările istorice ale vieţii din ţara noastră".

Importanţa literaturii în orînduirea socialistă a determinat şi o atenţie deosebită, nouă, faţă de ştiinţa literaturii, faţă de istoria, teoria şi critica literară. Ne referim aici nu numai la baza ştiinţei literaturii din ţara noastră, adică la concepţia marxist-leninistă, ci şi la faptul că niciodată nu s-a dezvoltat şi nu s-a lucrat la noi ca acum în domeniul acestei ştiinţe. Niciodată nu s-a făcut simţită o atît de mare nevoie a conlucrării dintre cele trei ramuri ale ştiinţei literaturii, socotite de către teoreticienii idealişti ca discipline izolate, de sine stătătoare, ale căror contingenţe se rezumau la faptul că tratau aceeaşi materie : literatura.

În construirea în ţara noastră a edificiului ştiinţei marxist-leniniste a literaturii, este necesar ca fiecare disciplină să-şi îndeplinească munca sa, elaborîndu-şi şi rezolvîndu-şi problemele puse de creaţia literară. Tezaurul lăsat de înaintaşii noştri s-a îmbogăţit cu literatura realist-socialistă a acestor ani fără pereche în istoria poporului nostru.

Istoria literară face ordine acolo unde, cu toate unele încercări meritorii ale trecutului, au domnit concepţii înguste de clasă, străine spiritului ştiinţific. Critica literară face eforturi pentru a explica, de pe poziţii marxist-leniniste, valorile ideologice şi artistice ale operelor literare în lumina înţelegerii şi intereselor contemporaneităţii. Teoriei literaturii îi revine, cum se precizează în salutul Comitetului Central al P.M.R. adresat primului Congres al scriitorilor, sarcina „de a contribui la aprofundarea şi dezvoltarea principiilor esteticii marxist-leniniste, de a aborda cu curaj problemele reflectării adevărului vieţii, ale tipicului şi individualizării artistice, ale măiestriei, de a analiza şi sistematiza cu competenţă experienţa drumului rodnic parcurs de literatura noastră în anii de la eliberarea ţării" [1].

---

[1] *Lucrările primului Congres al scriitorilor din Republica Populară Romînă*, E.S.P.L.A., 1956, p. 530.

Ca orice știință socială, nelegată direct de producție, teoria literaturii ia parte activă și imediat la lupta oamenilor muncii, constituie și ea o oglindire a luptei de clasă într-o anumită etapă a mersului înainte al societății. Spre deosebire de științele naturii, în teoria literaturii principiile se dezvoltă, se îmbogățesc și se înnoiesc în raport cu dezvoltarea luptei de clasă și în strînsă legătură cu interesele unei clase sau ale alteia.

Teoria literaturii marxist-leniniste slujește interesele clasei muncitoare și principiile ei derivă din această misiune. Ea nu generalizează orice experiență literară, ci numai experiența literară a clasei muncitoare, în lumina concepției marxist-leniniste a clasei muncitoare. Ea nu-și fixează alte sarcini decît acelea în directă legătură cu rezolvarea sarcinilor generale ale clasei muncitoare.

Problema este însă că spre deosebire de clasele exploatatoare, care se feresc de descoperirea adevărurilor obiective, clasa muncitoare caută aceste adevăruri, pentru că ele nu vin în contradicție cu concepția ei despre lume. Și astfel teoria marxist-leninistă a literaturii este știința adevărurilor obiective despre literatură. Numai dacă pornim de la punctul de vedere că teoria literaturii este parte integrantă în lupta clasei muncitoare pentru eliberarea ei definitivă și deci pentru eliberarea întregii omeniri vom putea înțelege dezvoltarea dialectică a teoriei literaturii și o vom putea folosi în procesul dezvoltării creației beletristice.

Principiile și tezele teoriei literaturii sînt supuse unei dezvoltări mai rapide, conformîndu-le cursului istoric al societății. Teoria literaturii nu este și nici nu poate fi o totalitate de principii și de teze care, o dată constituite, se folosesc oriunde, oricînd și oricum. Unele teze și-au trăit traiul, și-au îndeplinit sarcina într-o anumită perioadă istorică și apoi au părăsit scena ori s-au transformat calitativ. De exemplu, în a doua jumătate a secolului trecut, Marx și Engels au vorbit despre tendențiozitate în artă. A repeta astăzi textual această teză, adică a vorbi *numai* despre necesitatea tendinței în artă, ar fi greșit. Teza justă a lui Marx și Engels de acum 80—90 de ani s-a transformat în principiul leninist al spiritului de partid, care, calitativ, este cu totul altceva decît teza tendinței în artă.

Așadar se părăsesc principii și teze vechi, necorespunzătoare unei noi faze a literaturii — literatura luată ca reflectare veridică a realității și ca fenomen cu caracter istoric — și se formulează teze și principii noi, ca rezultat al generalizării unei noi experiențe, într-o nouă fază istorică și în raport cu noile sarcini ale clasei muncitoare.

În procesul dezvoltării acestor principii și a altora se elaborează teze noi, care corespund unor noi etape ale literaturii, în anumite faze ale istoriei. Este cunoscut că, în legătură cu spiritul de partid în literatură, de la formularea lui de către Lenin în 1905 și pînă astăzi au apărut numeroase teze. Unele, în scurtă vreme, s-au dovedit a fi nejuste, nedecurgînd din esența principiului și au căzut de la sine sau prin luptă. Altele au trăit într-o anumită etapă, și-au îndeplinit rolul și au făcut loc altor teze.

În cadrul discuțiilor purtate în ultimii ani în Uniunea Sovietică se clarifică teza că spiritul de partid în creația literară presupune nu atît însușirea cutărui sau cutărui mod de a scrie, ci cere, în primul rînd, o anumită atitudine a scriitorului față de viață, față de realitatea a cărei esență este determinată de apariția societății comuniste. Teza aceasta nu este nouă, dar ea își capătă clarificarea și amploarea cuvenită în faza actuală de dezvoltare a literaturii.

Constituirea în sistem a esteticii marxist-leniniste şi procesul de transformare continuă a principiilor şi tezelor teoriei literaturii determină şi apariţia unei terminologii noi care îmbracă noul conţinut. Rămînerea în urmă a terminologiei, ca expresie a formei, este dialectică, însă, de îndată ce unitatea relativă dintre conţinut şi formă se restabileşte pe o treaptă superioară, nu este îngăduită atitudinea subiectivă de a ţine conţinutul nou în haine vechi, de a exprima principii şi teze noi intr-o terminologie veche numai pentru că „aşa s-a spus în veacul veacurilor".

Fără îndoială că problema terminologiei nu este problema centrală a teoriei literaturii, a ştiinţei despre literatură. Însă neclarificarea termenilor folosiţi dovedeşte, în primul rînd, neclarificarea noţiunilor, deci pînă la urmă este vorba de o problemă de conţinut şi nu de formă. Profesarea oricărui libertinaj în acest sens nu poate duce în ultimă instanţă decît la împiedicarea dezvoltării ştiinţei despre literatură.

Literatura noastră, şi în special creaţia din anii ce s-au scurs de la eliberare, oferă un material bogat pentru ca, analizîndu-l şi sintetizîndu-l, să contribuim la aprofundarea şi la dezvoltarea principiilor esteticii marxist-leniniste.

A sosit vremea ca, în cadrul unor discuţii creatoare, să participăm cu îndrăzneală şi competenţă la făurirea teoriei literaturii, privită ca parte componentă a ştiinţei marxist-leniniste a literaturii din ţara noastră. Acest lucru îl cere viaţa, îl cere partidul, îl impune conştiinţa că pe pămîntul acesta al nostru, cîntat cu atîta pasiune şi dragoste de la necunoscutul autor al *Mioriţei* şi pînă la Eminescu şi Arghezi, Sadoveanu şi Beniuc, sîntem participanţi la făurirea celui mai măreţ edificiu : socialismul.

BIBLIOGRAFIE

* * * *Salutul C.C. al P.C.U.S. adresat celui de-al doilea Congres al scriitorilor sovietici.* în revista „Probleme de literatură și artă", 1955, nr. 2—3.

Gh. Gheorghiu-Dej, *Raportul de activitate al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn la Congresul al II-lea al partidului* (capitolul referitor la artă și literatură), E.S.P.L.P., 1955.

Gh. Gheorghiu-Dej, *Raportul de activitate al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Romîn la Congresul al III-lea* (capitolul referitor la artă și literatură), E.S.P.L.P., 1960.

* * * *Salutul C.C. al P.M.R. adresat primului Congres al scriitorilor din R.P.R.*, E.S.P.L.A., 1956.

* * * *K. Marx și F. Engels despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953.

* * * *Lenin despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., 1957.

V. I. Lenin, *Materialism și empiriocriticism*, Ed. P.M.R., 1948.

V. I. Lenin, *Materialism și empiriocriticism*, Ed. P.M.R., 1948.

N. S. Hrușciov, *Pentru o strînsă legătură a literaturii cu viața poporului*, în „Contemporanul" din 30 august 1957.

N. S. Hrușciov, *Cuvîntare la cel de-al treilea Congres al scriitorilor sovietici.*

Mao Țze-dun, *Cuvîntări rostite la consfătuirea din Ianan asupra problemelor literaturii și artei (mai 1942)*, în *Opere*, vol. 4, E.S.P.L.P., 1957.

★

Alecsandri, V., *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1955.

Aristotel, *Poetica*, Ed. științifică, 1957.

Aristotel, *Politica* (trad. St. Bezdechi), Ed. Biblioteca politică, 1945.

Aristotel, *Texte filozofice*, Ed. de stat, 1951.

Asmus, V. F., *Filozofia lui Immanuel Kant*, E.S.P.L.P., 1958.

Astahov, I. B., *Despre specificul artei și literaturii*, Ed. Cartea rusă, 1955.

Băleanu, A., *Conținut și formă în artă*, Ed. științifică, 1959.

Basch, V., *Essai critique sur l'Esthétique de Kant* (Eseu critic asupra esteticii lui Kant), Ed. J. Vrin, Paris, 1927.

Basch, V., *Essais d'esthétique de philosophie et de littérature* (Eseuri de estetică filozofică şi literară), Ed. J. Vrin, Paris, 1934.

* * * *Bazele esteticii marxist-leniniste*, Ed. politică, 1961.

Belinski, V. G., *Pagini alese*, 2 vol., E.S.P.L.A., 1953.

Belinski V. G., *Opere filozofice alese*, 2 vol., Ed. Cartea rusă, 1956.

Beniuc, M., *Despre poezie*. Studii literare, E.S.P.L.A., 1953.

Bezdechi, St., *Aristofan şi contemporanii săi*, Bucureşti, 1922.

Boileau, N., *Arta poetică*, E.S.P.L.A., 1957.

Bolliac, *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1954.

Borşciukov, V. I., *Rolul lui Lenin în formarea concepţiei despre lume şi a metodei de creaţie a lui Gorki*, Ed. Cartea rusă, 1954.

Brunétière, F., *Le roman naturaliste* (Romanul naturalist), Paris, 1883.

Bulgăr, Gh., *Scriitorii romîni despre limbă şi stil*, Societatea de ştiinţe istorice şi filologice, 1957.

Călinescu, G., *Sensul clasicismului*, 1946.

Călin, Vera, *Articole de critică*, E.S.P.L.A., 1954.

Caragiale, I. L., *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1956.

Caragiale, I. L., *Despre teatru*, E.S.P.L.A., 1957.

Cehov, A. P., *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1957.

Cernîşevski, N. G., *Pagini alese*, 2 vol., E.S.P.L.A., 1953.

Cernîşevski, N. G., *Opere filozofice*, vol. I, Ed. Cartea rusă, 1958.

Cipariu, T., *Elemente de poetică*. Metrică şi versificaţiune, Blaj, 1860.

Croce, B., *L'Esthétique* (Estetica), Paris, 1902.

Crohmălniceanu, O. S., *Despre originalitate*, E.S.P.L.A., 1955.

Crohmălniceanu, O. S., *Pentru realismul socialist*, E.S.P.L.A., 1960.

* * * *Cu privire la problema tipicului în literatură şi artă*, E.S.P.L.A., 1956.

Demetrios, *Tratatul despre stil*. Traducere, introducere, comentar de C. Balmuş, Iaşi, 1943.

* * * *Despre munca scriitorului*. Culegere de articole şi cuvîntări din scriitorii sovietici, Ed. Cartea rusă, 1955.

Diderot, D., *Cercetări filozofice asupra originii şi naturii frumosului* (din volumul *Materialiştii francezi din veacul al 18-lea*), Ed. ştiinţifică, 1954

Diderot, D., *Opere alese*, vol. II, E.S.P.L.A., 1957.

Dima, Al., *Concepţia despre artă şi literatură a lui G. Ibrăileanu*, E.S.P.L.P., 1955.

Dimitrieva, N. A., *Despre educaţia estetică*, Ed. Cartea rusă, 1958.

Dobroliubov, N. A., *Opere alese*, Ed. Cartea rusă, 1950.

Dobrogeanu-Gherea, C., *Studii critice*, vol. I—II, E.S.P.L.A., 1956.

Egorov, A., *Particularităţile artei şi locul ei în viaţa socială*, E.S.P.L.A., 1954.

Flaubert, G., *Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. Série I—VIII. (Corespondență. Ediție nouă mărită. Seria I—VIII), Paris, 1926—1930.

Fréville, J., *Vie de Plehanov* (Viața lui Plehanov); *Plehanov et les problèmes de l'art* (Plehanov și problemele artei), studiu introductiv la G. Plehanov, *L'art et la vie sociale* (Arta și viața socială), Editions sociales, Paris, 1949.

Gheorghiu, M., *Scene din viața lui Shakespeare*, Ed. Tineretului, 1958.

Goethe, J. W., *Despre literatură și artă*, E.S.P.L.A., 1957.

Goethe, J. W., *Poezie și adevăr*, E.S.P.L.A., 1955.

Gorki, M., *Articole literare*, Ed. Cartea rusă, 1953.

Gorki, M., *Despre literatură*, Ed. Cartea rusă, 1956.

Graur, Al., *Introducere în lingvistică*, Ed. științifică, 1958.

Goyau, I. M., *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (Problemele esteticii contemporane), Paris, 1952.

Hegel, G. W. F., *Esthétique*. Traduction originale par I. G. (*Estetica*. Traducere originală de I. G.), Aubier, Editions Montaigne, 1944.

Herzen, A. I., *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1958.

Hugo, Victor, *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1951.

Ibrăileanu, G., *Studii literare*, Ed. Tineretului, 1957.

Ibrăileanu, G., *Pagini alese*, 2 vol., E.S.P.L.A., 1957.

* * * *Împotriva artei și esteticii burgheze* (Culegere de studii sovietice), Ed. Cartea rusă, 1952.

Iordan, I., *Limba romînă contemporană*. Manual pentru instituțiile de învățămînt superior, Ed. M. Î., 1954.

Iosifescu, S., *Caragiale*, E.S.P.L.A., 1961.

Iosifescu, S., *În jurul romanului*, E.S.P.L.A., 1959.

Isakovski, M., *Măiestria poetică*, Ed. Cartea rusă, 1953.

Ivanov, V., *Din istoria luptei pentru un înalt conținut de idei în literatura sovietică*, Ed. Cartea rusă, 1955.

Kogălniceanu, M., *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1956.

Krîlov, I. A., *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1958.

* * * *L. N. Tolstoi în critica rusă* (Studii de V. I. Lenin, N. G. Cernîșevski, D. I. Pisarev, V. G. Plehanov și A. V. Lunacearski), Ed. Cartea rusă, 1950.

Lessing, G. E., *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1958.

Lipps, Th., *Aesthetik*, Leipzig, 1923.

* * * *Literatura americană contemporană* (Culegerea de studii sovietice), Ed. Cartea rusă, 1952.

Lalo, Ch., *Notions d'esthétique* (Noțiuni de estetică), ediția a patra, revăzută, Paris, 1952.

* * * *Lucrările celui de-al doilea Congres al scriitorilor sovietici,* în „Probleme de literatură și artă", 1955, nr. 2—3.

* * * *Lucrările Conferinței pe țară a scriitorilor din R.P.R.,* în „Viața romînească", 1962. nr. 3.

* * * *Lucrările primului Congres al scriitorilor din Republica Populară Romînă.* E.S.P.L.A.. 1956.

Lunacearski, A. V., *Despre literatură,* E.S.P.L.A., Cartea rusă, 1960.

Macovescu, G., *Unele probleme ale reportajului literar,* E.S.P.L.A., 1956.

Mehring, F., *Pagini de critică,* E.S.P.L.A., 1958.

Meilah, B., *Lenin și problemele literaturii ruse,* Ed. Cartea rusă, 1950.

Meilah, B., *A. S. Pușkin* (1799—1837), Ed. Cartea rusă, 1952.

Micu, D., *Romanul romînesc contemporan,* E.S.P.L.A., 1959.

Mougin, H., *La sainte famille existentialiste* (Sfînta familie existențialistă). Editions sociales, Paris, 1947.

Nadeau, M., *Histoire du surréalisme* (Istoria suprarealismului), Paris, 1954.

Nedoșivin, G., *Studii de teoria artei,* Ed. Cartea rusă, 1955.

Novicov, M., *Principiul leninist al spiritului de partid și unele probleme ale creației literare,* E.S.P.L.A., 1956.

Novicov, M., *Realism, realism critic, realism socialist.*

Oizerman, T. I., *Filozofia lui Hegel,* E.S.P.L.P., 1958.

* * * *Pentru o înaltă principialitate în literatură și artă* (Culegere de studii sovietice). Ed. Cartea rusă, 1951.

* * * *Pentru realismul socialist în literatură și artă* (Culegere de studii sovietice). E.S.P.L.A., 1951.

Pippidi, D., *Formarea ideilor literare în antichitate.* Schiță istorică, 1944.

Pisarev, D. I., *Despre munca literară,* Ed. Cartea rusă, 1957.

Platon, *Statul (Republica).* Traducere din grecește de V. Bichigean, 2 vol., 1923.

Plehanov, G. V., *Rolul personalității în istorie,* E.S.P.L.P., 1956.

Plehanov, G. V., *Scrisori fără adresă. Arta și viața socială,* Ed. Cartea rusă, 1957.

Plehanov, G. V., *L'art et la vie sociale.* Précédé de deux études par Jean Fréville *(Arta și viața socială.* Precedat de două studii de Jean Fréville), Editions sociales, Paris, 1949.

Pogodin, N., *Teatrul și viața,* Ed. Cartea rusă, 1955.

* * * *Probleme de teorie ale artei plastice sovietice* (Culegere de studii), Ed. Cartea rusă, 1952.

* * * *Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste,* E.S.P.L.A., 1960.

Pușkin, A. S., *Despre munca literară,* Ed. Cartea rusă, 1958.

Rădulescu-Heliade, I., *Curs întreg de poezie generală,* 1868.

Riurikov, B., *N. G. Cernîșevski,* Ed. Cartea rusă, 1955.

Riurikov, B., *Literatura și viața*, Ed. Cartea rusă, 1955.

Rolland, R., *Pentru cine scriu?* Articole și evocări, E.S.P.L.A., 1954.

Rosetti, Al., *Despre unele probleme ale limbii literare*, E.S.P.L.A., 1958.

Sainte-Beuve, Ch., *Pagini de critică*, E.S.P.L.A., 1958.

Skaterșcikov, V. K., *Obiectul, metoda și sarcinile esteticii marxist-leniniste*, în „Analele romîno-sovietice", seria Filosofie, 1956, nr. 3.

Sobolev, A., *Problemele esteticii și literatura sovietică*, E.S.P.L.A., 1954.

Stil, A., *Vers le réalisme* (Către realismul socialist), Paris, 1952.

Șcepilova, L. V., *Introducere în știința literaturii*. Manual pentru institutele pedagogice, Ucipedghiz, Moscova, 1956.

* * * *Studii despre Gorki*, Ed. Cartea rusă, 1951.

* * * *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, E.S.P.L.A., 1952.

Taine, H., *Histoire de la littérature anglaise*. Introduction (Istoria literaturii engleze. Introducere), Paris, 1864.

Taine, H., *Philosophie de l'art* (Filozofia artei), Paris, 1885.

Thomson și Aeschy, G., *Aeschylos and Athens. A study in the social origine of drama* (Eschil și Atena. Studiu despre originea socială a dramei), Lawrence & Wishart, Londra, 1946.

Thomson, G., *Marxism and poetry* (Marxismul și poezia), Lawrence & Wishart, Londra, 1945.

Tighem, P. van, *Le romantisme dans le littérature européenne* (Romantismul în literatura europeană), Paris, 1948.

Tieghem, P. van, *Le romantisme français* (Romantismul francez), Paris, 1955.

Timofeev, L. I., Теория литературы (Teoria literaturii. Bazele științei despre literatură), Moscova, 1948.

Timofeev, L. I., Проблемы теории литературы. (Probleme ale teoriei literaturii), Moscova, 1955.

Tolstoi, L. N., *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1958.

Trofimov, P., Boreev, I., și Vanslov, V., *Principiile esteticii marxist-leniniste*, E.S.P.L.A., 1955.

Turgheniev, I. S., *Despre munca literară*, Ed. Cartea rusă, 1957.

Vianu, T., *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*. Texte alese, 1934.

Vianu, T., *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955.

Vianu, T., *Problema metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., 1957.

Vitner, I., *Eminescu*, E.S.P.L.A., 1955.

Vorovski, V., *Studii de critică literară*, Ed. Cartea rusă, 1950.

1640+
621
482

R.773

CUPRINS

	Pag.
Prefață	3
Introducere	5
Trăsăturile esențiale ale literaturii	13
Cap. I. *Literatura fenomen ideologic.* Originea literaturii. Raporturile ei cu realitatea.	13
Marxismul și problemele de bază ale literaturii	25
Cap. II. *Specificul literaturii ca formă a conștiinței sociale*	30
Teoria leninistă a reflectării.	30
Imaginea artistică	38
Cap. III. *Caracterul popular al literaturii*	54
Cap. IV. *Caracterul de clasă al literaturii*	66
Cap. V. *Tendențiozitatea literaturii. Spiritul de partid în literatură*	72
Structura operei literare. Conținut și formă	88
Cap. I. *Noțiuni generale. Tema. Ideea. Baza tematică-ideologică*	88
Cap. II. *Caracterul. Compoziția. Subiectul*	93
Cap. III. *Limba operei literare*	102
Înțelesul multiplu al cuvîntului	115
Sensul figurat al cuvîntului	122
Cap. IV. *Versificarea*	132
Procesul dezvoltării creației literare	147
Cap. I. *Stil. Curent. Metodă.*	147
Realismul	153
Romantismul	168
Realismul socialist	174
Cap. II. *Genurile literare*	183
Genul epic	189
Genul liric	194
Genul dramatic	201
Cap. III. *Dezvoltarea teoriei literaturii*	208
Bibliografie	211

Bibl. Fac. Filol.

B. Institutul Pedagogic de 3 ani - Iași

Preţul cărţii 7,50 lei
Preţul legătoriei 2.— lei

Total 9,50 lei